Perry Anderson

Los orígenes de la posmodernidad

CREATIVE COMMONS

Akal Cuestiones de antagonismo

Diseño interior y cubierta: RAG

Traducción de
Luis Andrés Bredlow

Título original: *The Origins of Postmodernity*

Primera edición en lengua española, 2000

© Perry Anderson, 1998

© Ediciones Akal, S. A., 2016
para lengua española

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4282-2
Depósito legal: M-4.950-2016

Impreso en España

Los orígenes de la posmodernidad

Perry Anderson

akal
ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos y no comerciales.

Prefacio

Este ensayo empezó cuando se me pidió una introducción a una nueva colección de escritos de Fredric Jameson, titulada *The Cultural Turn*. Finalmente quedó demasiado largo para ese propósito. Al publicarlo como texto independiente no quise alterar, sin embargo, su forma: lo mejor será leerlo junto al volumen que lo inspiró[1]. Si bien no he escrito nunca sobre ninguna obra que no me haya provocado alguna u otra forma de admiración, en el pasado había siempre una parte de rechazo entre los motivos que me impulsaban a escribir. En cualquier caso, la admiración intelectual es una cosa, y otra las simpatías políticas. Este librito pretende algo diferente, que me ha resultado siempre difícil: dar una impresión de los logros de un pensador respecto al cual podría decirse que carezco de la posición segura que otorga una distancia suficiente. No tengo la certeza de haberlo conseguido. Pero el tiempo está más que maduro para un debate más amplio sobre la obra de Jameson en general, y este intento acaso ayude al menos a alentarlo.

El título encierra una doble referencia. El objetivo principal del ensayo es ofrecer, acerca de los orígenes de la idea de posmodernidad, una descripción más histórica que las actualmente disponibles y que sitúe sus diversas fuentes en sus respectivos ambientes geográficos, políticos e intelectuales con mayor precisión de lo acostumbrado, con más atención a la sucesión temporal y a la orien-

---

[1] *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998,* Londres/Nueva York, 1998 [ed. cast.: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998,* Buenos Aires, Manantial, 2002].

tación temática. Según trataré de demostrar, sólo ante ese trasfondo cobra pleno relieve la peculiaridad de la contribución de Jameson. Un propósito secundario es sugerir, a modo de tentativa, algunas de las condiciones que acaso hayan relevado a lo posmoderno, no en cuanto idea, sino en cuanto fenómeno. Se trata en parte de comentarios encaminados a revisar un intento anterior de esbozar las premisas del modernismo del *fin de siècle* pasado, y que en parte tratan de entablar un debate con los vivaces escritos actuales sobre esas cuestiones.

Quisiera agradecer la ayuda del Wissenschaftskolleg de Berlín, donde se completó esta obra, y de su excepcional personal bibliotecario, además de hacer constar en general mi deuda con Tom Mertes y mis estudiantes de Los Ángeles.

I Preliminares

Lima – Madrid – Londres

El término y la idea de lo «posmoderno» suponen la familiaridad con lo «moderno». Contra el supuesto convencional, no nacieron en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia: no provienen de Europa ni de los Estados Unidos, sino de Hispanoamérica. El término «modernismo» como denominación de un movimiento estético fue acuñado por un poeta nicaragüense que escribía en un periódico guatemalteco sobre un encuentro literario que había tenido lugar en Perú. Rubén Darío inició en 1890 una tímida corriente que adoptó el nombre de «modernismo», inspirada en las sucesivas escuelas francesas de los románticos, parnasianos y simbolistas, a favor de una «declaración de la independencia cultural» respecto a España que desencadenaría, en la hueste de los años noventa, la emancipación del pasado de las propias letras hispánicas[1]. En inglés, la noción de «modernismo» apenas entró en el uso general antes de mediados de siglo, mientras que en castellano era corriente una generación antes. Aquí lo atrasado abrió camino a los términos del avance metropolitano, de modo muy parecido a como en el siglo XIX el «liberalismo» fue un invento de los españoles que se levantaron durante la época napoleónica contra la ocupación francesa, una

[1] Rubén Darío, «Ricardo Palma», en *Obras completas,* vol. 2, Madrid, 1950, p. 19: «… el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño, pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo».

expresión exótica de Cádiz que sólo mucho más tarde se aclimató en los salones de París y Londres.

Así, también la idea de «posmodernismo» emergió primero en el intermundo hispano de los años treinta del siglo XX, una generación antes de su aparición en Inglaterra y los Estados Unidos. Fue un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís, quien introdujo el término «posmodernismo». Lo empleaba para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que ante el formidable desafío lírico de este se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico, cuyo rasgo más original fueron las nuevas posibilidades de expresión auténtica que ofrecía a las mujeres. De Onís contrastaba ese modelo –al que auguraba una vida breve– con su sucesor, un «ultramodernismo» que intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación, dentro de la serie de vanguardias que estaban por entonces creando una «poesía rigurosamente contemporánea» de alcance universal[2]. La célebre antología de poetas de lengua castellana publicada por De Onís, organizada conforme a ese esquema, apareció en 1934 en Madrid, mientras las izquierdas se hacían cargo del gobierno de la República y la cuenta atrás de la Guerra Civil se ponía en marcha. El panorama del «ultramodernismo» que ofrecía la antología, dedicada a Antonio Machado, concluía con García Lorca, Vallejo, Borges y Neruda.

La idea de un estilo «posmoderno» introducida por De Onís pasó al vocabulario de la crítica de lengua hispana –si bien los autores posteriores raras veces lo emplearon con la misma precisión que él[3]–, pero no llegó a tener un

---

[2] Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932),* Madrid, 1934, pp. xiii-xxiv. Sobre el concepto que tenía De Onís del carácter específico del modernismo hispanófono, cuyos pensadores representativos eran, a su juicio, Martí y Unamuno, véase «Sobre el concepto del modernismo», *La Torre,* abril-junio de 1953, pp. 95-103. Hay un magnífico retrato sintético del propio Darío en la citada *Antología,* pp. 143-152. Durante la Guerra Civil, De Onís se veía refrenado por la amistad con Unamuno, pero su perspectiva esencial se encuentra en su conmemoración de Machado, «Antonio Machado (1875-1939)», *La Torre,* enero-junio de 1964, p. 16; para recuerdos de su postura durante aquel tiempo, véase Aurelio Pego, «Onís, el hombre», *La Torre,* enero-marzo de 1968, pp. 95-96.

[3] La influencia de ese uso no se limitaba al mundo de habla castellana, sino que se difundió también en el ámbito luso-brasileño. Como ejemplo curioso, véase Bezerra de Freitas, *Forma e expressão no romance brasileiro (do período colonial à época post-modernista),* Río de Janeiro, 1947, para quien el modernismo brasileño se inicia con la Semana de Arte Moderna celebrada en São Paulo en 1922, bajo el impacto del futurismo, y se asocia esencialmente a la ruptura de

eco más amplio. El término no apareció en el mundo anglófono hasta unos veinte años después, en un contexto muy distinto y como categoría histórica más que estética. En el primer volumen de su *Estudio de la Historia,* publicado también en 1934, Arnold Toynbee argüía que la conjunción de dos fuerzas poderosas, el industrialismo y el nacionalismo, había moldeado la historia reciente de Occidente. Desde el último cuarto del siglo XIX, sin embargo, habían entrado en contradicción destructiva entre sí, conforme la escala de la industria rompía las barreras de las nacionalidades, al tiempo que el contagio del propio nacionalismo se difundía hacia abajo en comunidades étnicas cada vez más pequeñas y menos viables. La Gran Guerra se había originado del conflicto entre esas tendencias, revelando con inequívoca claridad que había comenzado una época en la que los poderes nacionales ya no podían bastarse a sí mismos. El deber de los historiadores era hallar un nuevo horizonte adecuado a la época, que se podía encontrar únicamente en el nivel superior de las civilizaciones, más allá de la desgastada categoría de los Estados-nación[4]. Tal fue la tarea que Toynbee se propuso en los seis volúmenes de su *Estudio,* todavía inacabado, que se publicaron hasta 1939.

Cuando Toynbee reanudó la publicación quince años después, su perspectiva había cambiado. La Segunda Guerra Mundial había corroborado su inspiración original: una honda aversión al nacionalismo y una cautelosa desconfianza hacia el industrialismo. También la descolonización había confirmado el escepticismo de Toynbee ante el imperialismo occidental. La periodización que había propuesto veinte años antes estaba adquiriendo en su mente una forma más clara. En el octavo volumen, publicado en 1954, Toynbee denominó «edad post-moderna» *(post-modern age)* a la época que se inició con la guerra franco-prusiana; pero su definición seguía siendo esencialmente negativa. «Las comunidades occidentales se hicieron "modernas" –escribió– apenas hubieron logrado producir una burguesía lo bastante numerosa y competente como para convertirse en el elemento predominante de la sociedad»[5]. Por contraste, en la edad posmoderna esa clase media no llevaba ya las riendas. Acerca de lo que seguía, Toynbee se expresaba con menos precisión; pero sin duda la edad posmoderna estaba marcada por dos procesos: el auge de una

---

Mário de Andrade, mientras que el posmodernismo surge con la reacción indigenista de los años treinta: Bezerra de Freitas, *op. cit.,* pp. 319-326, 344-346.

[4] Arnold Toynbee, *A Study of History,* vol. 1, Londres, 1934, pp. 12-15.

[5] A. Toynbee, *A Study of History,* vol. 8, Londres, 1954, p. 338.

clase obrera industrial en Occidente y, en el resto del mundo, el esfuerzo de las sucesivas *intelligentsias* por dominar los secretos de la modernidad y volverlos contra Occidente. Las reflexiones más sostenidas de Toynbee sobre los albores de una época posmoderna se centraron en estas últimas. Sus ejemplos eran el Japón de la era Meiji, la Rusia bolchevique, la Turquía kemalista y la recién nacida China maoísta[6].

Toynbee no era muy admirador de los regímenes que resultaron de ese proceso, pero trataba con dureza las presuntuosas ilusiones del Occidente imperial tardío. Hacia finales del siglo XIX, escribía, «la clase media occidental, próspera y acomodada como nunca, creía cosa natural que el fin de una edad de la historia de una civilización fuera el fin de la Historia misma, por lo menos en cuanto a ellos y los de su clase se refería. Imaginaban que una Vida Moderna sana, segura y satisfactoria se había inmovilizado como un presente atemporal en beneficio de ellos»[7]. De manera enteramente descarriada en su época, «en el Reino Unido, Alemania y el norte de los Estados Unidos, la complacencia de la burguesía occidental post-moderna permaneció inalterada hasta el estallido de la primera guerra general post-moderna en el año 1914»[8]. Cuatro décadas más tarde, confrontado con la perspectiva de una tercera guerra, esta vez nuclear, Toynbee decidió que la categoría misma de civilización, mediante la cual se había lanzado a reescribir el esquema del desarrollo humano, había dejado de ser pertinente. En cierto sentido, la civilización occidental, en cuanto primacía desenfrenada de la tecnología, se había hecho universal, pero como tal sólo prometía la destrucción recíproca de todos. Una autoridad política global, fundada sobre la hegemonía de una sola potencia, era la condición de toda salida segura de la guerra fría. Pero, a largo plazo, sólo una nueva religión universal –que había de ser necesariamente una fe sincretista– podía asegurar el futuro del planeta.

Shaanxi – Angkor – Yucatán

Las deficiencias empíricas y las conclusiones proféticas de Toynbee contribuyeron ambas al aislamiento de su obra, en un tiempo en que se exigía un compromiso menos nebuloso con la batalla contra el comunismo. Tras alguna

---

[6] *Ibid.,* pp. 339-346.

[7] A. Toynbee, *A Study of History,* vol. 9, Londres, 1954, p. 420.

[8] *Ibid.,* p. 421.

polémica inicial fue rápidamente olvidada, y con ella la pretensión de que el siglo XX podía describirse ya como una edad posmoderna. No sería este el caso de la introducción simultánea –en rigor, ligeramente anterior– del término en Norteamérica. Charles Olson habló, en una carta al amigo y también poeta Robert Creeley, de regreso de Yucatán en verano de 1951, de un «mundo post-moderno» que estaba más allá de la edad imperial de los descubrimientos y de la revolución industrial. «La primera mitad del siglo XX –escribió poco después– ha sido la estación de clasificación en la cual la modernidad se convirtió en lo que tenemos ahora, la post-modernidad o el post-Occidente»[9]. El 4 de noviembre de 1952, el día que Eisenhower fue elegido presidente, Olson, so pretexto de ofrecer informaciones para una guía biográfica de *Autores del siglo XX,* redactó un lapidario manifiesto que empezaba con las palabras: «Mi estratagema es suponer que el presente es prólogo, y no el pasado», y acababa con una descripción de ese «presente vivo y actual» como «post-moderno, post-humanista y post-histórico»[10].

El sentido de esos términos provenía de un peculiar proyecto poético. Olson había vivido los años decisivos de su formación durante el New Deal. Tras haber participado en la cuarta campaña presidencial de Roosevelt como jefe de la División de Nacionalidades Extranjeras del Comité Nacional Demócrata, Olson estaba a principios de 1945, después del triunfo electoral, pasando el invierno en Key West en compañía de otros dirigentes del partido, esperando un puesto importante en el nuevo gobierno. Entonces, cambiando repentinamente el rumbo de su vida, empezó a proyectar una epopeya titulada *West* («Oeste»), que abarcaría la entera historia del mundo occidental desde Gilgamesh –luego Odiseo– hasta el presente americano, y escribió un poema, titulado originalmente *Telegram* («Telegrama»), en el cual declaró su renuncia a los cargos públicos, aunque no a la responsabilidad política: «Los asuntos de los hombres siguen siendo una preocupación principal». A su regreso a Washington, Olson escribió sobre Melville, defendió a Pound y trabajó para Oskar

---

[9] Charles Olson y Robert Creeley, *The Complete Correspondence,* vol. 7, Santa Rosa, 1987, pp. 75, 115 y 241, cartas fechadas del 9/8/51, 20/8/51 y 3/10/51. La última es una extensa declaración de Olson titulada *The Law* («La ley»), según la cual el acto de terrorismo nuclear cierra la edad moderna. «Hace muy poco una puerta se ha cerrado de golpe –escribe Olson–. La bioquímica es post-moderna. Y la electrónica es ya una ciencia de la comunicación: lo "humano" ya es la "imagen" de la máquina computadora» (p. 234).

[10] *Twentieth Century Authors – First Supplement,* Stanley J. Kunitz (ed.), Nueva York, 1955, pp. 741-742.

Lange, su amigo desde los tiempos de la guerra y por entonces embajador de Polonia ante las Naciones Unidas, tratando de ganar el apoyo de la administración para el nuevo gobierno de Varsovia. En 1948, cuando asistía como delegado a la Convención Demócrata, conmocionado por el bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki, se opuso a la reelección de Truman como candidato presidencial[11].

Cuando pudo por fin dedicarse a su tema épico, el alcance del mismo había cambiado. A mediados de 1948, escribió en *Notes for the Proposition: Man is Prospective:*

> El espacio es el marco de la nueva historia, y la medida del trabajo que está ahora por hacer es la profundidad de la percepción del espacio, en cuanto el espacio informa a los objetos y en tanto que contiene, como antítesis del tiempo, secretos de una *humanitas* liberada de los atolladeros actuales… El hombre como objeto, y no el hombre como masa o como unidad económica, es la semilla enterrada en todas las formulaciones de la acción colectiva que descienden de Marx. Esa semilla, y no su táctica, que sólo le asegura votos o golpes de Estado, es el secreto del poder y de la atracción que el colectivismo ejerce sobre las mentes de los hombres. Es el grano en la pirámide, y si se le sigue permitiendo pudrirse sin ser reconocido, el colectivismo se pudrirá como hizo en el nazismo y como el capitalismo se pudrió como por ley de antinomia. (Añádase la incapacidad persistente de contar con lo que Asia supondrá para el colectivismo, la pura cantidad de su población, suficiente para mover la Tierra, sin mencionar el talante moral de líderes como Nehru, Mao o Sutan Sjahrir)[12].

Uno de ellos era de especial importancia para Olson. En 1944, siendo enlace de la Casa Blanca para la Oficina de Información de Guerra, le disgustó la inclinación de la política estadounidense a favorecer el régimen chino del Kuomintang y su hostilidad hacia la base comunista de Yenán. Después de la guerra, dos amigos lo mantenían al corriente de los acontecimientos de China: Jean Riboud, un joven banquero francés que había participado en la Resisten-

---

[11] Véase Tom Clark, *Charles Olson. The Allegory of a Poet's Life,* Nueva York, 1991, pp. 84-93, 107-112, 138.

[12] C. Olson, «Notes for the Proposition: Man is Prospective», *boundary 2,* II, n.os 1-2, otoño de 1973-invierno de 1974, pp. 2-3.

cia y por entonces residía en Nueva York como colaborador de Cartier-Bresson, y Robert Payne, escritor inglés de la línea de Malraux, que fue profesor en Kunming durante la guerra sino-japonesa y después reportero en Yenán, y cuyos diarios ofrecen una imagen indeleble del colapso moral del régimen de Chiang Kai-shek y del ascenso de la alternativa de Mao en vísperas de la guerra civil[13].

El último día de enero de 1949, las tropas comunistas, tras un asedio pacífico, entraron en Pekín, completando así la liberación del noreste de China. Casi inmediatamente después, Olson empezó a componer un poema concebido como respuesta a la obra maestra moderna de Eliot: en sus propias palabras, un *Anti-Wasteland*[14]. Acabó el primer esbozo antes de que el Ejército de Liberación del Pueblo cruzara el Yangtzé y completó el poema en verano, en Black Mountain. Shanghái había caído, pero Guangzhou y Chongqing seguían bajo el control del Kuomintang; no se había proclamado aún la República Popular. El poema *The Kingfishers* («Los martines pescadores»), con su gran exordio monosilábico:

> What does not change / is the will to change
> («Lo que no cambia / es la voluntad de cambiar»),

sitúa la revolución china no bajo el signo de lo nuevo sino de lo antiguo. El poema comienza con la leyenda de la ruta de Angkor Vat en el plumaje verdiazul del martín pescador y con el enigma de la roca de Delfos descrita por Plutarco, intercalando el informe de Mao al Partido Comunista Chino: tiempo y espacio en contrapunteado equilibrio.

> Pensé en la E sobre la piedra, y en lo que dijo Mao
> «la lumière
> pero el martín pescador
> «de 1'aurore
> pero el martín pescador voló hacia el oeste
> «est devant nous!»

---

[13] Robert Payne, *Forever China,* Nueva York, 1945; *China Awake,* Nueva York, 1947.

[14] Sobre la nota manuscrita de Olson en la que define su poema por contraposición a *La tierra baldía* de Eliot, véase el magistral ensayo de George Butterwick «Charles Olson's "The Kingfishers" and the Poetics of Change», *American Poetry,* VI, n.º 2, invierno de 1989, pp. 56-57.

¡recibió el color de su pecho
del calor del sol poniente!

La transfusión lírica es breve: la ornitología disipa los atributos míticos de los *Cuatro cuartetos.*

Las leyendas son
leyendas. Muerto, colgado, el martín pescador
no indicará el viento propicio
ni desviará el rayo. Ni anidando
calmará las aguas, con el año nuevo, por siete días.

Lejos de toda corriente, en las honduras del túnel de un banco, el ave que vuela hacia el oeste construye un fétido nido de los restos de sus presas. Lo etéreo e iridescente se cría entre inmundicias y tinieblas:

Sobre ese detritus
(al acumularse forma una estructura como
de copa) nacen las crías.
Y a medida que se alimentan y crecen, este
nido de excrementos y peces podridos se convierte
en una masa chorreante y fétida.
Mao concluyó:
nous devons
nous lever
et agir![15]

El poema, sin embargo, insiste ampliamente:

La luz está en el este. Sí. Y debemos levantarnos, actuar. Pero
en el oeste, pese a la oscuridad aparente (la blancura
que todo lo cubre), si miras, si soportas, si puedes, el tiempo suficiente

[15] El llamamiento de Mao se encuentra en las palabras finales de su informe ante la reunión del comité central del Partido Comunista chino, celebrada del 25 al 28 de diciembre de 1947 en Yangjiagou, Shaanxi. Véase Mao Tse-tung, «The Present Situation and Our Tasks», *Selected Works,* vol. 4, Pekín, 1969, p. 173. Olson cita la traducción francesa del discurso, que había recibido de Jean Riboud.

tanto como necesitaba él, mi guía
mirar el amarillo de aquella rosa que más duró,
entonces debes

Porque los pueblos originarios de América vinieron una vez de Asia, y sus civilizaciones, por sombrías que fuesen, fueron menos brutales que las de los europeos que los conquistaron, dejando a sus descendientes las runas de una vida aún por recobrar. Haciéndose eco de un verso de las *Alturas de Machu Picchu* de Neruda, traducido pocos meses antes:

No una muerte sino muchas,
no acumulación sino cambio, la retroalimentación demuestra,
la retroalimentación es
la ley

concluye el poema con la búsqueda de un futuro oculto entre larvas y ruinas:

Os planteo vuestra pregunta:

¿descubriréis la miel / donde hay gusanos?
Estoy cazando entre piedras

El manifiesto estético de Olson, *Projective Verse,* apareció al año siguiente. Su defensa de la composición a campo abierto, como desarrollo de la línea objetivista de Pound y Williams, se convertiría en la tesis más influyente de dicho texto. Pero sus lectores cometieron por lo general el error de no aplicar a la poesía del propio Olson el lema que había adoptado de Creeley: «La forma nunca es más que una extensión del contenido»[16]. A pocos poetas se los ha tratado de manera más formal desde entonces. Los temas de Olson constituyen, por cierto, una *complexio oppositorum* sin par. Como crítico feroz del racionalismo humanista –«esa presunción peculiar mediante la cual el hombre occidental se ha colocado a sí mismo entre lo que él es en cuanto criatura de la naturaleza y aquellas otras criaturas de la naturaleza

[16] C. Olson, «Projective Verse», en *Selected Writings,* editado por Robert Creeley, Nueva York, 1966, p. 16.

que, sin ánimo de ofender, podemos llamar objetos»–[17], Olson podía parecer próximo a una noción heideggeriana del Ser como integridad primordial. Sin embargo trataba en sus versos a los automóviles como a amigos de la casa, y fue el primer poeta que se acercó a la cibernética de Norbert Wiener. Se sentía atraído por las culturas antiguas, ya se tratase de los mayas o de los presocráticos, y consideraba el nacimiento de la arqueología un avance decisivo del conocimiento humano porque podía ayudar a recuperarlas. Pero veía el futuro como un proyecto colectivo de autodeterminación humana: el hombre como «perspectiva». En un extremo de su imaginación estaba Anaximandro; en el otro, Rimbaud. Como demócrata y antifascista, Olson adoptó el aire de Yeats para salvar de la cárcel a Pound, y como poeta produjo quizá el único poema sin mistificaciones sobre la guerra civil norteamericana[18].

La revolución contemporánea venía del Este, pero América se juntaba con Asia: los colores del amanecer chino y el vuelo hacia el Oeste reflejaban la luz de una misma órbita. La frase que Olson empleaba para describirse a sí mismo –«tras la dispersión, un arqueólogo de la mañana»– abarca la mayor parte de esos significados.

En su obra se ensamblaron entonces por primera vez las piezas de una concepción afirmativa de lo posmoderno. En Olson una teoría estética se unía a una historia profética, con un programa que aunaba la innovación poética con la revolución política, en la tradición clásica de las vanguardias de la Europa de antes de la guerra. La continuidad con la *Stimmung* original del arte moderno, en un sentimiento electrizante del presente como ente preñado de un futuro de gran envergadura, es impresionante. Pero no cristalizó ninguna doctrina concreta. Olson, que se tenía por hombre medroso, fue interrogado por el FBI a principios de los años cincuenta acerca de sus relaciones sospechosas durante la guerra. El Black Mountain College, del que fue el último director, cerró en 1954. Durante los años de la reacción, su poesía se hizo más irregular y aforística. El referente de lo posmoderno se derrumbó.

---

[17] *Ibid.,* p. 24.

[18] C. Olson, *Anecdotes of the Late War,* que empieza: «letargo versus violencia como alternativas recíprocas / para *los americanos*» [en castellano en el original], y acaba: «Grant no tenía prisa. / Simplemente tenía más. // Murieron más de estos». Compárese con las bienintencionadas piedades de *For the Union Dead.*

Nueva York – Harvard – Chicago

Hacia finales de los años cincuenta, cuando el término reapareció, había pasado a otras manos más o menos ocasionales, como designación negativa de lo que no era más sino menos que moderno. En 1959, tanto C. Wright Mills como Irving Howe lo emplearon en este sentido, y no por casualidad, pues ambos pertenecían a un mismo ambiente de la izquierda neoyorquina. El sociólogo usaba el término de manera más cáustica para designar una edad en la que los ideales modernos del liberalismo y del socialismo estaban a punto de derrumbarse, mientras la razón y la libertad se separaban en una sociedad posmoderna de ciega fluctuación y vacua conformidad[19]. El crítico tomó prestado el término para describir, en tono más suave, cierta ficción contemporánea incapaz de mantener la tensión moderna frente a un entorno social cuyas divisiones de clases se habían vuelto cada vez más amorfas con la prosperidad de la posguerra[20]. Un año después, Harry Levin dio a la idea de las formas posmodernas un sesgo mucho más afilado, remontándose a la terminología de Toynbee para retratar una literatura de epígonos que había renunciado a las arduas pautas intelectuales de la modernidad en favor de una relajada síntesis para intelectuales de medio pelo, señal de una nueva complicidad entre el artista y el burgués, en una sospechosa encrucijada entre la cultura y el comercio[21]. Fueron estos los inicios de una versión inequívocamente peyorativa de lo posmoderno.

En los años sesenta, el signo, todavía en gran medida adventicio, cambió de nuevo. A mediados de la década, el crítico Leslie Fiedler, de temperamento

---

[19] «Estamos ante el final de lo que se llama Edad Moderna. Así como a la Antigüedad siguieron varios siglos de ascendencia oriental que los occidentales llaman, provincianamente, la Edad Oscura, así a la Edad Moderna está siguiendo ahora un periodo posmoderno», escribe C. Wright Mills, *The Sociological Imagination,* Nueva York, 1959, pp. 165-167 [ed. cast.: *La imaginación sociológica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1961].

[20] Irving Howe, «Mass Society and Post-Modern Fiction», *Partisan Review,* verano de 1959, pp. 420-436; reproducido en *The Decline of the New,* Nueva York, 1970, pp. 190-207, con posdata. El artículo de Howe depende claramente de la obra de Mills, especialmente de *White Collar,* aunque no lo menciona: véase en particular su descripción de una «sociedad de masas» que es «mitad bienestar, mitad guarnición» y en la cual «los públicos coherentes se desintegran».

[21] Harry Levin, «What was Modernism?», *The Massachusetts Review,* agosto de 1960, pp. 609-630; reproducido en *Refractions,* Nueva York, 1966, pp. 271-295, con una nota introductoria.

opuesto al de Levin, intervino en un simposio apoyado por el Congreso por la Libertad de la Cultura, institución creada por la CIA para el trabajo en el frente intelectual de la guerra fría. En tan inverosímil ambiente, Fiedler celebró la aparición de una nueva sensibilidad entre las jóvenes generaciones de América, que eran «*dropouts* de la historia», mutantes culturales cuyos valores de la indolencia y el pasotismo, de los alucinógenos y los derechos civiles, estaban hallando oportuna expresión en una nueva literatura posmoderna[22]. Como Fiedler explicaría más tarde en *Playboy,* esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba los géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna, sin mencionar sus distinciones entre lo alto y lo bajo, en un retorno desinhibido a lo sentimental y lo burlesco. Hacia 1969, la interpretación que ofrecía Fiedler de lo posmoderno, con sus pretensiones de emancipación del vulgo y liberación de instintos, se podía ver como un eco prudentemente despolitizado de la rebelión estudiantil de aquellos años, a la cual por otra parte difícilmente cabe atribuirle una actitud indiferente ante la historia[23]. Una refracción análoga se puede detectar en la sociología de Amitai Etzioni, posteriormente famoso por su prédica de la comunidad moral, y cuyo libro *The Active Society* –dedicado a sus estudiantes de Columbia y Berkeley del año de la rebelión del *campus*– presentaba un periodo «post-moderno» que se había iniciado con el final de la guerra; periodo en el cual el poder de las grandes empresas y de las elites establecidas estaba declinando y la sociedad podía convertirse por primera vez en una democracia que era «dueña de sí misma»[24]. La inversión del argumento contenido en *The Sociological Imagination* de Mills es casi completa.

Pero si Fiedler y Etzioni volvieron del revés, con disciplinaria simetría, el sentido en que el término había sido empleado por Howe y Mills, aún se trataba siempre de improvisaciones terminológicas o de pura casualidad. Como lo moderno, sea estético o histórico, es siempre en principio lo que podría llamarse un presente absoluto, crea una peculiar dificultad a la hora de definir cual-

---

[22] Leslie A. Fiedler, «The New Mutants», *Partisan Review,* verano de 1965, pp. 505-525; reproducido en *Collected Papers,* cit., vol. 2, Nueva York, 1971, pp. 379-400. Como era de esperar, Howe se quejó de este texto en una quisquillosa reseña, «The New York Intellectuals», *Commentary,* octubre de 1968, p. 49; reproducida en *The Decline of the New,* cit., pp. 260-261.

[23] L. A. Fiedler, «Cross the Border, Close the Gap», *Playboy,* diciembre de 1969, pp. 151, 230, 252-258; reproducido en *Collected Papers,* cit., vol. 2, pp. 461-485.

[24] Amitai Etzioni, *The Active Society,* Nueva York, 1968, pp. vii, 528 [ed. cast.: *La sociedad activa,* Madrid, Aguilar, 1980].

quier periodo que vaya más allá de lo moderno para convertirlo en un pasado relativo. En este sentido, el recurso a un simple prefijo que denota lo que viene después, es virtualmente inherente al concepto mismo, y se podría esperar más o menos de antemano su repetición cada vez que se hiciera sentir alguna necesidad incidental de un término demarcador de una diferencia temporal. Esa clase de recurso al término «post-moderno» ha sido siempre de significación circunstancial, pero el desarrollo teórico es otra cuestión. La noción de lo posmoderno no alcanzó difusión más amplia hasta los años setenta.

II Cristalización

Atenas – El Cairo – Las Vegas

El punto verdaderamente decisivo se alcanzó cuando en otoño de 1972 apareció en Binghamton la revista *boundary 2,* expresamente subtitulada *Journal of Postmodern Literature and Culture*. El legado de Olson había vuelto a aflorar. El ensayo programático del primer número, escrito por David Antin, se titulaba «Modernism and Post-Modernism: Approaching the Present in American Poetry» («Modernidad y posmodernidad: una aproximación al presente de la poesía norteamericana»). Antin ajustó cuentas con todo el elenco de los consagrados, desde T. S. Eliot y Allen Tate hasta W. H. Auden y Robert Lowell, atacando de refilón incluso a Pound, a los que veía como representantes de una tradición subrepticiamente provinciana y regresiva cuyas inclinaciones métrico-morales nada tenían que ver con la genuina modernidad internacional –la línea de Apollinaire, Marinetti, Jlébnikov, García Lorca, Attila József y Neruda–, cuyo principio era el *collage* dramático. En la América de la posguerra fueron los poetas de Black Mountain, y por encima de todos Charles Olson, quienes habían recobrado las energías de la modernidad[1]. La vitalidad del presente posmo-

[1] «La aparición de Olson y los poetas de Black Mountain fue el principio del fin de la tradición modernista metafísica, que en modo alguno fue una tradición "modernista" sino una anomalía peculiar de la poesía norteamericana e inglesa. Fue el resultado de la confrontación de unas sensibilidades sumamente antimodernistas y provincianas con el modernismo híbrido de Pound y el modernismo más puro de Gertrude Stein y William Carlos Williams»: *boundary 2,* I, n.º 1, p. 120.

derno, tras el derrumbe de la debilitada ortodoxia poética de los años sesenta, lo debía todo a aquel ejemplo. Un año después, *boundary 2* dedicó un número doble a «Charles Olson: Reminiscences, Essays, Reviews», el primer homenaje propiamente dicho que se le rindió al poeta después de su muerte.

Fue esa recepción la que por primera vez estabilizó la idea de lo posmoderno como referencia colectiva, si bien sufrió cierta alteración en el proceso. Se recordaba y se ensalzaba el llamamiento de Olson a una literatura proyectiva más allá del humanismo, pero su compromiso político en favor de un futuro imprevisto más allá del capitalismo –el otro lado del «coraje» de Rimbaud que había saludado en *The Kingfishers*– pasaba desapercibido. No es que *boundary 2* careciera de impulso radical. Su creador, William Spanos, decidió fundar la revista a raíz de la consternación que le produjo el apoyo de los Estados Unidos a la Dictadura de los Coroneles cuando era profesor invitado de la Universidad de Atenas. Luego explicaría que «en aquel entonces, lo "moderno" significaba literalmente la literatura moderna que había provocado el surgimiento del New Criticism y el New Criticism que había definido la modernidad en sus propios términos tomados como un fin en sí mismo». En Atenas, Spanos intuyó «una especie de complicidad» entre esa ortodoxia establecida, en la cual se había formado, y las despiadadas prácticas militares de las que era testigo. A su regreso a los Estados Unidos, concibió *boundary 2* como una ruptura con ambos. En el momento culminante de la guerra de Vietnam, su objetivo era «conseguir el retorno de la literatura al dominio del mundo», mientras se estaba viviendo «el momento más dramático de la hegemonía estadounidense y de su colapso»; quería demostrar que «el posmodernismo es una especie de rechazo, un ataque, una manera de minar el formalismo estético y la política conservadora del New Criticism»[2].

Pero el rumbo que tomó la revista nunca llegó a coincidir del todo con sus intenciones. De la oposición del propio Spanos a la presidencia de Nixon no cabe duda, pues fue detenido por haber participado en una manifestación con-

---

Antin tomó el gran poema de Olson «As the Dead Prey Upon Us» como emblema de su nueva poética.

[2] «A Conversation with William Spanos», *boundary 2,* verano de 1990, pp. 1-3, 16-17. Esta entrevista, realizada por Paul Bové, el sucesor de Spanos como director de la revista, es un documento fundamental para la historia de la idea de lo posmoderno. Tras hablar de su detención por haber participado en las protestas contra el bombardeo de Camboya, Spanos reconoce: «Yo no asociaba mucho lo que estaba haciendo como ciudadano con mi perspectiva literaria y crítica. No diría que estuvieran absolutamente separadas, pero yo mismo no era consciente de las conexiones».

tra el presidente. Pero veinte años de guerra fría habían creado un clima poco propicio a la fusión de los puntos de vista cultural y político; la unidad de Olson no se volvió a alcanzar. *Boundary 2* siguió siendo esencialmente, como su director observó retrospectivamente, una revista literaria, marcada por un existencialismo originalmente simpatizante de Sartre y luego cada vez más próximo a Heidegger. El resultado fue que el objetivismo de Olson se decantó hacia una metafísica heideggeriana del Ser que, con el tiempo, se convirtió en un rasgo dominante de *boundary 2.* Por consiguiente, el espacio intramundano de lo posmoderno permaneció, por así decir, vacante; pero no tardó en ser ocupado por alguien que se le había aproximado desde otro ángulo muy distinto. Entre los primeros colaboradores de la revista se hallaba Ihab Hassan, un crítico que acababa de publicar su primer ensayo sobre la posmodernidad poco antes de la aparición del primer número. Hassan era egipcio de nacimiento, hijo de un gobernador aristocrático del periodo de entreguerras famoso por la represión de una manifestación nacionalista contra la tutela británica[3], e ingeniero de formación; su interés se había centrado originalmente en una alta modernidad reducida a un mínimo expresivo, lo que él llamaba «literatura del silencio», desde Kafka a Beckett. Pero cuando propuso en 1971 la noción de *postmodernism,* Hassan subsumió ese linaje a un espectro mucho más amplio de tendencias que habían o bien radicalizado o bien rechazado los rasgos dominantes de la modernidad, una configuración que abarcaba las artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general[4].

---

[3] En 1930, Ismael Sidky, respaldado por Palacio y por los británicos, clausuró el parlamento egipcio. En todo el país estallaron revueltas que fueron reprimidas por la fuerza. En El Mansura el número de víctimas fue particularmente elevado. «Al acabar el día, seis personas yacían muertas en las calles, cuatro de ellos estudiantes de menos de veinte años. Nadie contaba a los heridos… Sentía mi lealtad desgarrada entre mi padre y sus enemigos. Tres años después, Mustafá el Nahas fue nombrado primer ministro de Egipto, y mi padre fue obligado a renunciar a su cargo»: Ihab Hassan, *Out of Egypt, Scenes and Arguments of an Autobiography,* Carbondale, 1986, pp. 46-48, un recuerdo sugerente en más de un sentido. Compárese el angustioso testimonio presencial de la matanza, vista desde un balcón por una niña de once años, que ofrece el relato muy diferente de la feminista egipcia Latifa Zayyat: *The Search,* Londres, 1996, pp. 41-43 [ed. cast.: *Notas personales,* Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1999]. El trasfondo de esos acontecimientos ha sido descrito por Jacques Berque, *L'Egypte. Impérialisme et révolution,* París, 1967, pp. 452-460.

[4] I. Hassan, «POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography», *New Literary History,* otoño de 1971, pp. 5-30; reproducido con pequeñas alteraciones en *The Postmodern Turn,* Ithaca, 1987, pp. 25-45.

Seguía una prolija enumeración de tendencias y de artistas, desde Mailer hasta *Tel Quel* y de los hippies hasta el conceptualismo. Dentro de tan heterogéneo elenco cabía discernir, sin embargo, un núcleo central. Tres nombres se repetían con especial frecuencia: John Cage, Robert Rauschenberg y Buckminster Fuller. Todos ellos estaban asociados al Black Mountain College. Por otra parte, faltaba Olson; su lugar estaba, en cierta manera, ocupado por un cuarto personaje: Marshall McLuhan. El eje de esta combinación era obviamente Cage, como amigo íntimo de Rauschenberg y Fuller y admirador entusiasta de McLuhan. Cage era además, por supuesto, el representante más destacado de la estética del silencio; su composición *4'33"* era célebre por haber rebasado el gesto de cualquier obra teatral sin palabras. Cuando Hassan concluyó su abigarrado repaso de los índices de posmodernidad, desde la nave espacial *Tierra* hasta la aldea global, *faction* y *happening*, reducción aleatoria y extravagancia paródica, impermanencia e intermedia, y trató de resumirlos en síntesis como otras tantas «anarquías del espíritu» que subvertían lúdicamente las verdades vigentes de la modernidad, el compositor era uno de los poquísimos artistas a quienes cabía asociar de forma plausible a la mayor parte de la lista.

En otros ensayos posteriores, Hassan adoptó de Foucault la noción de ruptura epistémica para sugerir que se habían producido en las ciencias y la filosofía cambios análogos, entre quienes seguían las huellas de Heisenberg o de Nietzsche. En este sentido, arguyó que la unidad subyacente de lo posmoderno residía en «el juego de la indeterminación y la inmanencia», cuyo genio originador en las artes había sido Marcel Duchamp. La lista de sus sucesores incluía a John Ashbery, John Barth, Donald Barthelme y Thomas Pynchon en literatura, y a Rauschenberg, Warhol y Jean Tinguely en las artes visuales. Hacia 1980, Hassan se había anexionado virtualmente una nómina completa de motivos posestructuralistas, dentro de una elaborada taxonomía de las diferencias entre los paradigmas modernos y posmodernos, mientras seguía alargando su Gotha de practicantes[5]. Pero seguía en pie un problema importante. ¿Es la posmodernidad «sólo una tendencia artística o también un fenómeno social»?, preguntaba, y «de ser así, ¿cómo se integran o se dejan de integrar recíprocamente los diversos aspectos –psicológicos, filosóficos, económicos y

---

[5] Véanse, respectivamente, «Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age», *Humanities in Society,* n.º 1, invierno de 1978, pp. 51-85, y «The Question of Postmodernism», *Bucknell Review,* 1980, pp. 117-126; reproducidos en I. Hassan, *The Postmodern Turn,* cit., pp. 46-83 y (revisado como «The Concept of Postmodernism») pp. 84-96.

políticos– de ese fenómeno?». Hassan no dio ninguna respuesta coherente a esas preguntas, aunque hizo una observación significativa. «Como forma de cambio literario, la posmodernidad se podría distinguir tanto de las vanguardias anteriores (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) como de la modernidad –escribió–. Ni olímpico y desinteresado como esta ni bohemio y rebelde como aquellas, lo posmoderno sugiere otra clase distinta de arreglo entre el arte y la sociedad»[6].

Pero ¿qué clase de arreglo era? Si había que explorar la diferencia, sería difícil evitar la política. Pero aquí Hassan retrocedió. «Confieso que siento cierta repugnancia ante el furor ideológico (los peores están ahora llenos de intensidad apasionada unida a la falta de toda convicción) y las bravuconadas de los dogmáticos religiosos y seculares. Admito cierta ambivalencia hacia la política, que puede invadir nuestras respuestas ante el arte y ante la vida»[7]. Pronto se expresaría de manera más precisa acerca de sus aversiones, acusando a los críticos marxistas de someterse al «férreo yugo de la ideología» en «su disimulado determinismo social, su prejuicio colectivista y su desconfianza hacia el placer estético». Como filosofía de la posmodernidad era preferible con mucho «la ancha tolerancia y el espíritu optativo del pragmatismo norteamericano», sobre todo en la forma ceremoniosa y efusiva en que lo defendía William James, cuyo pluralismo ofrecía un bálsamo ético para las ansiedades actuales[8]. En cuanto a la política, las viejas distinciones habían perdido prácticamente toda significación. Los términos como «derecha e izquierda, base y supraestructura, producción y reproducción, materialismo e idealismo» no servían ya «para casi nada, excepto para perpetuar el prejuicio»[9].

La construcción de lo posmoderno que ofrecía Hassan, por muy pioneras que fuesen muchas de sus observaciones –fue el primero que lo amplió a través de las artes y señaló unas pautas que luego serían ampliamente aceptadas–, tenía, pues, un límite intrínseco, en tanto que el camino hacia lo social quedaba cerrado. Fue esta sin duda una de las razones por las que se retiró del terreno a finales de los años ochenta. Hassan se había dedicado originalmente a las formas exasperadas de la modernidad clásica, como Duchamp o Beckett: justa-

---

[6] I. Hassan, «The Question of Postmodernism», cit., pp. 122-124; la última frase no aparece en la versión revisada publicada en *The Postmodern Turn,* cit., pp. 89-91.

[7] I. Hassan, «Pluralism in Postmodern Perspective» (1986), en *The Postmodern Turn,* cit., p. 178.

[8] I. Hassan, *The Postmodern Turn,* cit., pp. 203-205, 232.

[9] *Ibid.,* p. 227.

mente lo que De Onís, en los años treinta, había denominado proféticamente «ultramodernismo». Cuando Hassan empezó a explorar la escena cultural de los años setenta, la construyó ante todo a través de este prisma. El papel estratégico se atribuía a unas vanguardias que se remontaban a la matriz de Black Mountain. Tal apreciación tenía muchos argumentos en su favor. Pero siempre había otro aspecto del panorama que Hassan estaba tratando de describir, un aspecto que estaba mucho más cerca de aquella involución lánguida o decorativa del *élan* moderno que De Onís había llamado, por contraste, «posmodernismo». Warhol podía pasar por ser un resumen de esa tendencia.

El compendio original de Hassan la incluía, aunque sin énfasis. Con el transcurso del tiempo, sin embargo, intuyó que quizá fuera esta la dirección hacia la que tendía lo posmoderno. A mediados de la década, una exposición de diseño, *Styles 85,* que tuvo lugar en el Grand Palais y en la que se exhibía una vasta colección de objetos posmodernos «desde la chincheta hasta el yate», lo condujo a cierto cambio repentino de actitud: «Paseando entre aquel fárrago lustroso, aquellas hectáreas de *esprit,* parodia y burla, sentí cómo la sonrisa se me helaba en los labios»[10]. Cuando en 1987 escribió la introducción a sus textos reunidos sobre el tema, *The Postmodern Turn,* hizo constar que el título era también una especie de despedida: «La posmodernidad misma ha cambiado, y ha tomado, a mi entender, un rumbo equivocado. Atrapada entre la truculencia ideológica y la futilidad desmistificadora, atrapada en su propio *kitsch,* la posmodernidad se ha convertido en una especie de bufonada ecléctica, en el refinado cosquilleo de nuestros placeres prestados y nuestros triviales desengaños»[11].

En la misma razón por la que Hassan se había desengañado de lo posmoderno residía, sin embargo, la fuente de inspiración de la teorización más prominente que sucedió a la suya. Irónicamente, fue el arte al que menos atención había prestado el que finalmente proyectó el término a un amplio dominio público. En 1972, Robert Venturi y sus colaboradores Denise Scott Brown y Steven Izenour publicaron el manifiesto arquitectónico de la década, *Learning from Las Vegas.* Venturi se había hecho ya un nombre con una elegante crítica de la ortodoxia purista del Estilo Internacional de los tiempos de Mies van der Rohe, en la que citaba diversas obras maestras del manierismo, del barroco, del rococó y de la época eduardiana como valores alternativos para la práctica con-

[10] *Ibid.,* p. 229.
[11] *Ibid.,* p. xvii.

temporánea[12]. En el nuevo libro, Venturi y sus colegas lanzaron un ataque mucho más iconoclasta contra la arquitectura moderna, en nombre de la vital imaginería popular del *gambling strip.* Argüían que ahí se podía encontrar una renovación espectacular de la asociación histórica de la arquitectura con la pintura, las artes gráficas y la escultura –una exuberante primacía del símbolo sobre el espacio–, de la que la modernidad había renegado a sus propias expensas. Era hora de volver a la consigna de Ruskin de que la arquitectura era la decoración de la construcción.

El mensaje de fondo de *Learning from Las Vegas,* presentado con un aire de erudición desenfadada, descansaba sobre unas premisas que habrían dejado atónito a Ruskin. «La avenida comercial desafía al arquitecto a adoptar un punto de vista positivo, no paternalista –escribieron Venturi y sus colegas–. Los valores de Las Vegas no se cuestionan aquí. La moralidad de la publicidad comercial, de los intereses que están detrás de los garitos de juego, y del instinto de competición no son nuestro tema»[13]. Un análisis formal del alegre caos de signos ante el cielo del desierto no estaba necesariamente reñido con un juicio social, pero sí excluía una cierta postura. «La arquitectura moderna ortodoxa es progresista, cuando no revolucionaria, utópica y purista: está descontenta con las condiciones *existentes*.» La preocupación principal del arquitecto, sin embargo, «no debería ser lo que debería ser sino lo que es» y «cómo ayudar a mejorarlo»[14]. Detrás de la modesta neutralidad de ese programa («No íbamos a discutir por el momento si la sociedad tenía razón o no») había una oposición que desarmaba cualquier respuesta. Contrastando la monotonía planificada de las megaestructuras modernas con el vigor y la heterogeneidad del espontáneo desparramamiento urbano, *Learning from Las Vegas* resumía la dicotomía entre ambas en una frase: «Construir para el Hombre» contra «construir para hombres (mercados)»[15]. La simplicidad del paréntesis lo dice todo. Ahí estaba, deletreada con engañosa candidez, la

---

[12] Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* Nueva York, 1966: «Los arquitectos no se pueden ya permitir dejarse intimidar por el lenguaje moral puritano de la arquitectura moderna ortodoxa»; «Más no es menos»: p. 16 [ed. cast.: *Complejidad y contradicción en la arquitectura,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974].

[13] R. Venturi, D. Scott Brown y S Izenour, *Learning from Las Vegas,* Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 0 (sic) [ed. cast.: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978].

[14] *Ibid.,* pp. 0, 85.

[15] *Ibid.,* p. 84.

nueva relación entre el arte y la sociedad que Hassan había conjeturado sin alcanzar a definirla.

El programa de Venturi, expresamente diseñado para superar lo moderno, carecía aún de nombre. No habría que esperar mucho. Hacia 1974, el término «posmoderno» –anticipado una década antes por Nicholas Pevsner para castigar un endeble historicismo– había hecho su entrada en el mundo artístico de Nueva York, donde Robert Stern, un discípulo de Venturi, tal vez fuera el primer arquitecto que lo empleó. Pero el crítico al que el término debe su fortuna fue Charles Jencks, cuya primera edición de *The Language of Post-Modern Architecture* apareció en 1977. Mucho más polémico en sus exequias de la arquitectura moderna –supuestamente relegada al olvido desde 1972, año en que se derribó un rascacielos del Medio Oeste–, Jencks se mostraba también inicialmente más crítico que Venturi con el capitalismo estadounidense y la alianza entre ambos en los principales tipos de encargos de construcción de la posguerra. Pero si bien defendía la necesidad de una gama semiótica más amplia de la que admitía Venturi, para incluir formas tanto icónicas como simbólicas, sus preceptos se derivaban en lo esencial de las ideas de *Learning from Las Vegas,* incluyendo la variedad, la legibilidad popular y la simpatía contextual. A pesar del título de su libro, Jencks vacilaba inicialmente en llamar a esos valores «postmodernos», ya que el término, según admitía, «era ambiguo, estaba de moda y, lo peor de todo, era negativo»[16]. La arquitectura de su preferencia podía describirse mejor como un «eclecticismo radical» o incluso «tradicionalesco» *(traditionalesque),* y su único ejemplo cabal hasta la fecha era Antoni Gaudí.

Al cabo de un año, Jencks había cambiado de parecer; había asumido plenamente la idea de lo posmoderno y pasado a teorizar su eclecticismo como un estilo de «doble codificación», es decir, como una arquitectura que empleaba

---

[16] Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture,* Nueva York, 1977, p. 7 [ed. cast.: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980]. En parte bajo el influjo de la obra del crítico marxista Malcolm MacEwan, colega de Edward Thompson en *The New Reasoner,* Jencks ofrecía en aquel entonces una periodización de los «modos de producción arquitectónica»: el minicapitalista, el capitalista del Estado del bienestar, el capitalista monopolista y la nueva dominación omnipresente del empresario de la construcción comercial. «En un intento desesperado de consolarse, diversos arquitectos modernos han decidido que esta situación, ya que es inevitable, debe de tener también algunos lados buenos… Según Robert Venturi, "la Main Street tiene casi siempre razón"»: pp. 11-12, 35 [*Main Street* o Calle Mayor es, desde la novela homónima de Sinclair Lewis, de 1920, término corriente en inglés para designar una mentalidad capitalista sin tapujos *(N. del T.)*].

un híbrido de sintaxis moderna e historicista y que apelaba al gusto educado a la vez que a la sensibilidad popular. Era esta mezcla liberadora de lo nuevo y lo viejo, lo alto y lo bajo, la que definía la posmodernidad como movimiento y le aseguraba el futuro[17]. En 1980, Jencks ayudó a organizar la sección de arquitectura de la Bienal de Venecia, montada por Paolo Portoghesi, vistoso pionero de la práctica posmoderna, y titulada «La presencia del pasado», que atrajo amplia atención internacional. Por entonces Jencks se había convertido en un infatigable entusiasta de la causa y prolífico taxónomo de su desarrollo[18]. Su aportación más significativa fue distinguir tempranamente entre arquitectura «moderna tardía» y «posmoderna». Abandonando la tesis de que la arquitectura moderna se había derrumbado a principios de los años setenta, Jencks admitió que su dinámica aún sobrevivía, aunque de forma paroxística, como una estética de la destreza tecnológica cada vez más desligada de todo pretexto funcional, pero todavía inasequible al juego de la alusión y la retrospectiva que caracterizaba a la posmodernidad: Foster y Rogers contra Moore y Graves[19]. Era el equivalente arquitectónico de la literatura por la que abogaba Hassan: el ultramodernismo.

Advirtiendo el paralelismo, Jencks invirtió sin remordimientos la oposición entre los términos de De Onís. Por muy productivo que pudiera parecer –como la ballesta durante los primeros años de las armas de fuego–, tal ultramodernismo era históricamente una retaguardia. Sólo la posmodernidad y sus recursos simbólicos que respondían a la necesidad contemporánea de una nueva espiritualidad, como antaño hiciera el exuberante barroco de la Contrarreforma, representaban el arte avanzado de la época. A mediados de los años ochenta, Jencks ensalzaba lo posmoderno como una civilización mundial de la tolerancia plural y la elección entre una oferta superabundante que estaba «privando de sentido» las polaridades pasadas de moda tales como «izquierda y derecha,

---

[17] C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture,* edición revisada y ampliada, Nueva York, 1978, pp. 6-8: «La modernidad padece de elitismo. La post-modernidad está intentando superar ese elitismo», tendiendo «a lo profano, a la tradición y al *slang* comercial de la calle». «Como resultado, la arquitectura, que ha estado en dieta forzosa durante cincuenta años, sólo puede deleitarse y volverse más vigorosa y profunda». La discusión del pre-moderno Gaudí se omite en la nueva versión, por razones de consistencia.

[18] Más tarde pretendería que «la respuesta a mis artículos y conferencias fue tan fuerte y tan amplia que creó la post-modernidad como movimiento social y arquitectónico»: C. Jencks, *Post-Modernism: the New Classicism in Art and Architecture,* Nueva York, 1987, p. 29.

[19] C. Jencks, *Late Modern Architecture,* Nueva York, 1987, pp. 10-30.

clase capitalista y clase obrera». En una sociedad en la que la información importa más que la producción, «ya no hay ninguna vanguardia artística», puesto que en la red electrónica global «no hay enemigo al que vencer». En las condiciones emancipadas del arte de hoy, «más bien hay incontables individuos en Tokio, Nueva York, Berlín, Londres, Milán y otras metrópolis comunicándose y compitiendo unos con otros, al igual que lo están haciendo en el mundo de la banca»[20]. Era de esperar que de su calidoscópica creación surgiera «un orden simbólico compartido del tipo que ofrecen las religiones»[21]: tal era el objetivo último de la posmodernidad. En un travestimiento estético había resucitado el sueño sincretista de Toynbee.

Montreal – París

La apropiación de la insignia posmoderna de los arquitectos, que se produjo entre 1977 y 1978, resultó duradera. Lo primero a lo que se suele asociar el término desde entonces son las formas más recientes del espacio edificado. Pero a este giro siguió casi inmediatamente otra ampliación ulterior de su alcance en una dirección inesperada. La primera obra filosófica que adoptó la noción fue *La condition postmoderne,* de Jean-François Lyotard, publicada en 1979 en París. Lyotard había tomado el término directamente de Hassan. Tres años antes había intervenido en Milwaukee en un simposio organizado por Hassan sobre lo posmoderno en las artes performativas. Lyotard declaró que «la apuesta de la posmodernidad como un todo» no era «exhibir la verdad dentro del cierre de la representación, sino plantear *perspectivas* dentro del retorno de la *voluntad*», alabando la famosa película experimental de Michael Snow que mostraba un paisaje vacío de Canadá, filmado por una cámara giratoria inmóvil, y las proyecciones espaciales de Duchamp[22]. Su nuevo libro estaba bastante próximo a un tema de Hassan: las implicaciones epistemológicas de los avances recientes de las ciencias naturales. La ocasión inmediata que

---

[20] C. Jencks, *What is Post-Modernism?,* Londres, 1986, pp. 44-47.

[21] *Ibid.,* p. 43.

[22] Jean-François Lyotard, «The Unconscious as Mise-en-Scène», en Michael Benamou y Charles Caramello (eds.), *Performance in Postmodern Culture,* Madison, 1977, p. 95. Hassan pronunció la conferencia introductoria del simposio. Sobre el contacto intelectual entre los dos en aquel tiempo, véase J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne,* notas 1, 121 y 188, e I. Hassan, *The Postmodern Turn,* cit., pp. 134, 162-164.

motivó *La condition postmoderne* fue, sin embargo, un encargo de redactar un informe sobre el estado del «conocimiento contemporáneo» para el consejo universitario del gobierno del Quebec, donde acababa de llegar al poder el partido nacionalista de René Levesque.

Para Lyotard, la llegada de la posmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad posindustrial, teorizada por Daniel Bell y Alain Touraine, en la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba a los Estados nacionales, pero al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales. Pues si la sociedad no había de concebirse ni como un todo orgánico ni como un campo dualista de conflicto (Talcott Parsons o Marx), sino como una red de comunicaciones lingüísticas, entonces el lenguaje mismo –«el vínculo social entero»– se componía de una multiplicidad de juegos diferentes cuyas reglas eran inconmensurables y cuyas relaciones recíprocas eran agonales. En esas condiciones, la ciencia se convertía en un juego de lenguaje entre otros: no podía ya reivindicar el privilegio imperial por encima de las otras formas de conocimiento al que había aspirado en los tiempos modernos. De hecho, su título de superioridad como verdad denotativa respecto a los estilos narrativos del conocimiento consuetudinario ocultaba la base de su propia legitimación, que en su expresión clásica descansaba ella misma sobre dos formas de gran narrativa. La primera, derivada de la Revolución francesa, contaba el cuento de la humanidad como agente heroico de su propia liberación mediante el avance del conocimiento; la segunda, que descendía del idealismo alemán, un cuento del espíritu como despliegue progresivo de la verdad. Esos eran los grandes mitos justificadores de la modernidad.

El rasgo definitorio de la condición posmoderna, es, por contraste, la pérdida de credibilidad de esas metanarrativas. Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo inmanente de las propias ciencias: por un lado, por una paralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y del paralogismo, anticipada en filosofía por Nietzsche, Wittgenstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el Estado reducían la «verdad» a «performatividad». La ciencia al servicio del poder halla una nueva legitimación en la eficiencia. Pero la genuina pragmática de la ciencia posmoderna no reside en la búsqueda de lo performativo sino en la producción de lo paralogístico: en la microfísica, los fractales, los descubrimientos del caos, «teorizando su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable y

paradójica»[23]. Si el sueño del consenso es un residuo de la nostalgia de emancipación, la narrativa como tal no desaparece, sino que se vuelve miniaturizada y competitiva: «La pequeña narrativa sigue siendo la forma quintaesencial de la invención imaginativa»[24]. Su equivalente social, con el cual acaba *La condición posmoderna,* es la tendencia al contrato temporal en todos los ámbitos de la existencia humana, el ocupacional, el emocional, el sexual y el político: unos lazos más económicos, flexibles y creativos que los vínculos de la modernidad. Esa forma, si bien está siendo favorecida por el «sistema», no se halla enteramente sujeta a él. Deberíamos estar contentos de que sea modesta y mixta, concluyó Lyotard, porque cualquier alternativa pura al sistema acabaría fatalmente pareciéndose a lo que pretendía abolir.

A finales de los setenta, los ensayos de Hassan, que trataban esencialmente de literatura, no estaban aún publicados en un volumen, y los escritos de Jencks se limitaban a la arquitectura. En cuanto al título y al tema, *La condición posmoderna* fue el primer libro que trataba la posmodernidad como un cambio general de las circunstancias humanas. La posición aventajada del filósofo le aseguró un eco más amplio y entre públicos más diversos de lo que ninguna de las intervenciones previas había gozado, y hasta el día de hoy sigue siendo quizá el libro más citado sobre el tema. Pero si se lo toma aisladamente, como se suele, el libro es una guía poco fiable de la peculiar posición intelectual de Lyotard, pues *La condición posmoderna,* escrito por encargo oficial, se limita esencialmente al destino epistemológico de las ciencias naturales, tema acerca del cual Lyotard, como él mismo confesaría luego, disponía de unos conocimientos menos que limitados[25]. Lo que leía en ellas era un pluralismo cognitivo fundado sobre la noción de unos juegos de lenguaje diferentes e inconmensurables, noción ya añeja en el mundo anglosajón, pero novedosa para el público francés. La incoherencia de la concepción original de Wittgenstein, que ha sido señalada a menudo, quedó exacerbada por la pretensión de Lyotard de que tales juegos fuesen a la vez autárquicos y agonísticos, como si pu-

---

[23] J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir,* París, 1979, p. 97, traducción inglesa: *The Postmodern Condition,* Minneapolis, 1984, p. 60 [ed. cast. : *La condición posmoderna,* Madrid, Cátedra, 1987].

[24] *Ibid.,* p. 98; trad. ingl., p. 60.

[25] «Me inventé historias, me refería a un montón de libros que nunca había leído, y por lo visto impresionó a la gente; todo eso tiene algo de parodia… Es simplemente el peor de mis libros, que son casi todos malos, pero este es el peor»: *Lotta Poetica,* serie tercera, vol. 1, n.º 1, enero de 1987, p. 82; una entrevista con Lyotard de interés biográfico más general.

diera haber conflicto entre lo que no tiene medida común. En este sentido, la influencia que ejerció el libro guardó proporción inversa a su interés intelectual, en cuanto que se convirtió en inspiración de un relativismo ramplón que a menudo pasa, entre amigos y enemigos por igual, por ser la marca distintiva de la posmodernidad.

Lo que el enfoque aparentemente científico del «informe sobre el conocimiento» de Lyotard dejaba al margen eran las artes y la política. Lo curioso del libro era que esas eran sus dos pasiones principales como filósofo. Como militante del grupo ultraizquierdista Socialisme ou Barbarie, al que perteneció durante diez años de 1954 a 1964, Lyotard se había destacado como comentarista excepcionalmente lúcido de la guerra de Argelia; luego permaneció activo en el grupo Pouvoir Ouvrier, una escisión del anterior. Rompió con este grupo al convencerse de que el proletariado no era ya un sujeto revolucionario capaz de desafiar al capitalismo; participó activamente en el fermento universitario de Nanterre en 1968, y todavía en 1969 seguía reinterpretando a Marx para los rebeldes contemporáneos. Pero, con el reflujo de la rebelión en Francia, las ideas de Lyotard cambiaron de rumbo. Su primera obra filosófica mayor, *Discours, figure* (1971), proponía una interpretación figurativa de los impulsos freudianos, opuesta a la concepción lingüística del inconsciente elaborada por Lacan, como fundamento para una teoría del arte, que ilustraba con poemas y cuadros.

Al publicar *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), Lyotard había llegado a una energética política más drástica. «La razón ya está en el poder en el kapital –declaró–. No queremos destruir el kapital porque no sea racional, sino porque lo es. Razón y poder son lo mismo.» No había «nada en el kapitalismo, ninguna dialéctica que lleve a su superación o a su reemplazamiento por el socialismo; el socialismo, como ahora es patente para todos, es idéntico al kapitalismo. Toda crítica, lejos de sobrepasarlo, solamente lo consolida». Lo único que podía destruir al capitalismo era la «pulsión del deseo» entre los jóvenes del mundo entero, que los alejaba de la inversión libidinal en el sistema y los llevaba a unos estilos de conducta «cuya sola guía es la intensidad afectiva y la multiplicación del poder libidinal»[26]. El papel de los artistas avanzados –antaño la Opojaz, el futurismo o LEF en Rusia, ahora Rothko, Cage o Merce Cunningham en Norteamérica– era derribar los obstáculos que se oponían a la liberación de

[26] J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud,* París, 1973, pp. 12-13, 16-18 [ed. cast.: *A partir de Marx y Freud,* Madrid, Fundamentos, 1975].

ese deseo, entregando a las llamas las formas de la realidad establecida. El arte estaba, en este sentido, más allá de toda política insurgente. «Para el hombre político que fui (¿y sigo siendo?), la estética no era una coartada, un cómodo retiro, sino el defecto o la grieta por la cual se descendía al subsuelo de la escena política, una vasta cueva desde donde su lado inferior se ve en perspectiva invertida o vuelto de dentro afuera»[27].

Con *Economie libidinale* (1974), Lyotard dio un paso más. No servía ya ninguna crítica de Marx formulada por *naïfs* como Cornelius Castoriadis o Jean Baudrillard en nombre de un culto piadoso a la creatividad o de un mito nostálgico del intercambio simbólico. Para desenmascarar el «deseo llamado Marx» hacía falta una transcripción completa de la economía política a la economía libidinal, sin arredrarse ante la verdad de que la explotación misma era vivida típicamente, incluso por los primeros trabajadores industriales, como un goce erótico, como delectación masoquista o histérica con la destrucción de la salud física en las minas y las fábricas o con la desintegración de la identidad personal en barriadas miserables y anónimas. El capital era *deseado* por aquellos a quienes dominaba, entonces como ahora. La revuelta contra el capital se producía solamente cuando los placeres que proporcionaba se volvían «insostenibles» y se daba un vuelco abrupto hacia nuevas salidas. Pero estas no tenían nada que ver con las tradicionales santurronerías de la izquierda. Así como no había ninguna alienación en la inversión popular en el capital, así en la desinversión «no hay ninguna dignidad libidinal, ninguna libertad libidinal ni fraternidad libidinal», sino únicamente la búsqueda de nuevas intensidades afectivas[28].

El trasfondo más amplio del tránsito de Lyotard desde un socialismo revolucionario hacia un nihilismo hedonista residía obviamente en la evolución misma de la Quinta República. El consenso gaullista de los primeros años sesenta lo había convencido de que la clase obrera estaba esencialmente integrada en el capitalismo. La fermentación de finales de los sesenta le inspiró la esperanza de que el heraldo de la revuelta acaso fuera, en lugar de la clase, la generación, la juventud del mundo entero. La oleada eufórica de consumismo que atravesó el país a principios y mediados de los setenta condujo a las muy difundidas teorizaciones del capitalismo como una maquinaria aerodinámica del deseo. En 1976, sin embargo, los partidos socialista y comunista habían acordado un pro-

---

[27] *Ibid.,* p. 20.

[28] J.-F. Lyotard, *Economie libidinale,* París, 1974, pp. 136-138.

grama común, y su triunfo en las siguientes elecciones legislativas parecía cada vez más probable. La perspectiva de ver al PCF en el gobierno, por primera vez desde el inicio de la guerra fría, sembró el pánico entre la opinión bienpensante y desencadenó una violenta contraofensiva ideológica. El resultado fue el lanzamiento a la fama de los *nouveaux philosophes*, un grupo de antiguos publicistas *soixante-huitards* patronizado por los *mass media* y el Elíseo.

En las vicisitudes de la trayectoria política de Lyotard había habido siempre una constante. Socialisme ou Barbarie había sido vehementemente anticomunista desde el principio, y cualesquiera que fuesen sus demás cambios de humor o de convicción, este seguía siendo un elemento inerradicable de su actitud mental. En 1974 confesó en los Estados Unidos a unos amigos desconcertados que su candidato favorito para la presidencia era Giscard d'Estaing, ya que Mitterrand contaba con el apoyo de los comunistas. Cuando se acercaban las elecciones de 1978, con el peligro de una participación efectiva del PCF en el gobierno, no podía menos que albergar, por tanto, sentimientos ambivalentes hacia los *nouveaux philosophes*. Por un lado, sus ataques furiosos contra el comunismo eran saludables; por el otro, eran visiblemente una camarilla de peso ligero atrapada en un comprometedor abrazo con el poder oficial. Por consiguiente, la intervención de Lyotard en los debates preelectorales, el sardónico diálogo *Instructions païennes* (1977), los defendía a la vez que los ridiculizaba. Fue ahí donde formuló por primera vez la idea de las metanarrativas que había de figurar de modo tan destacado en *La condición posmoderna*, y definía su blanco con diáfana claridad. En el origen del término había una sola «narración maestra»: el marxismo. Afortunadamente, su ascendiente había sufrido por fin la erosión provocada por las incontables noticias del Gulag. Era cierto que en Occidente existía también una gran narrativa del capital, pero era preferible a la del Partido porque era «atea»: «El capitalismo no respeta ningún relato» porque «su narración trata de todo y de nada»[29].

El mismo año que publicó su manifiesto político, Lyotard produjo un canon estético. En *Les transformateurs Duchamp* presentó al creador de *El gran vidrio* y *Étant donnés* como el artista crítico de lo no-isomorfo, de las incongruencias y las desproporciones. Defendiendo una vez más su concepción de la *jouissance* del primitivo proletariado industrial en su esclavitud, Lyotard afirmaba:

---

[29] J.-F. Lyotard, *Instructions païennes,* París, 1977, p. 55. Al usar por primera vez los términos «grand narrative» y «meta-narrative», Lyotard identifica su referente sin más como el marxismo: pp. 22-23.

> Si se describe la suerte de los trabajadores exclusivamente en términos de alienación, explotación y pobreza, se los presenta como víctimas que sólo sufrieron pasivamente todo el proceso y que sólo adquirieron el derecho a una reparación posterior (el socialismo). Se pierde entonces de vista lo esencial, que no es el crecimiento de las fuerzas de producción a cualquier precio, ni siquiera la muerte de muchos trabajadores, como a menudo dice Marx con un cinismo adornado de darwinismo. Se pierde de vista la energía que más tarde se difundió a través de las artes y las ciencias, el júbilo y el dolor de descubrir que se puede aguantar (vivir, trabajar, pensar, ser afectado) en un sitio en donde se creía que carecía de sentido hacerlo. Indiferente al sentido, la dureza.

Era esa dureza, un «ascetismo mecánico», lo que interpretaban los enigmas sexuales de Duchamp:

> *Vidrio* es el «aplazamiento» del desnudo, *Étant donnés* su adelantamiento. Es demasiado pronto para ver a la mujer tendiéndose desnuda sobre el *Vidrio*, y es demasiado tarde sobre las tablas de *Étant donnés*. El performador es un *transformador* complejo, una batería de máquinas de metamorfosis. No hay arte porque no hay objetos. Sólo hay transformaciones, redistribuciones de energía. El mundo es una multiplicidad de aparatos que transforman unas unidades de energía en otras[30].

El *hinterland* detrás de *La condición posmoderna* estaba, por tanto, mucho más intensamente cargado que el propio documento compuesto para el Estado de Quebec. El «informe sobre el conocimiento» dejaba en suspenso dos preguntas que contaban entre las preocupaciones más constantes de Lyotard. ¿Cuáles eran las implicaciones de la posmodernidad para el arte y la política? Lyotard se vio pronto obligado a responder a la primera, para lo cual se hallaba en una posición difícil. Al escribir *La condición posmoderna* no estaba muy al corriente de que el término se empleaba en arquitectura, quizá el único arte sobre el cual nunca había escrito nada, con un significado estético que era la antítesis de todo lo que él valoraba. Tal ignorancia no podía durar mucho. En 1982 se enteró de la construcción de lo posmoderno propuesta por Jencks y de la amplia recepción que había encontrado en Norteamérica. Su reacción fue agria. Esta clase de posmodernidad era una restauración subrepticia del realis-

---

[30] J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp,* París, 1977, pp. 23, 39-40.

mo degradado que antaño habían fomentado el nazismo y el estalinismo y que ahora era reciclado como un eclecticismo cínico por el capital contemporáneo: era todo aquello que las vanguardias habían combatido[31].

Lo que prometía esa relajación de la tensión estética era no solamente el fin de la experimentación, sino la cancelación del ímpetu del arte moderno en cuanto tal, cuyo impulso se había alimentado siempre del desfase entre lo concebible y lo presentable, aquello que Kant definía como lo sublime, a diferencia de lo meramente bello. ¿Qué podía ser entonces un arte auténticamente posmoderno? La respuesta de Lyotard, hipotecada por un uso que execraba, fue débil. Lo posmoderno no venía después de lo moderno, sino que era un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma; era aquella corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba. Pero esa libertad no era exuberancia. La vanguardia que Lyotard aceptaba un año después era el minimalismo: lo sublime como privación. Lo que mantenía a flote el mercado del arte era, por el contrario, el *kitsch* que celebraba Jencks, «la amalgama, la ornamentación, el pastiche: lo que halaga el "gusto" de un público que no puede tener gusto alguno»[32].

Si el problema de Lyotard al teorizar un arte posmoderno residía en que las corrientes estéticas se estaban alejando de la dirección por la que él había abogado siempre, obligándolo a declarar que la posmodernidad artística no era una categoría periódica sino un principio perenne, en patente contradicción con su concepción de la posmodernidad científica como un estadio del desarrollo cognitivo, pronto se vio confrontado con una dificultad análoga al construir una política posmoderna. Esta vez el desconcierto venía del curso de la propia historia. En *La condición posmoderna* Lyotard había anunciado el eclipse de todos los grandes relatos; y aquel cuya muerte se empeñaba en certificar por encima de todo era, por supuesto, el socialismo clásico. En textos posteriores amplió la lista de grandes relatos actualmente difuntos a la redención cristiana, el progreso de la Ilustración, el espíritu hegeliano, la unidad romántica,

---

[31] J.-F. Lyotard, «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», en *Le Postmoderne expliqué aux enfants,* París, 1986, pp. 29-33 [ed. cast.: *La posmodernidad explicada a los niños,* Barcelona, Gedisa, 1986]. Traducción inglesa: «Answering the Question: What is Postmodernism*?»,* apéndice a *The Postmodern Condition,* cit., pp. 73-76.

[32] J.-F. Lyotard, «Le sublime et l'avant-garde» (conferencia pronunciada en Berlín en 1983), en *L'Inhumain. Causeries sur le temps,* París, 1988, p. 117 [ed. cast.: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo,* Buenos Aires, Manantial, 1998].

el racismo nazi y el equilibrio keynesiano. Pero la referencia primordial seguía siendo siempre el comunismo. ¿Qué pasaba entonces con el capitalismo? En el momento en que Lyotard estaba escribiendo, hacia el final de la era Carter, Occidente entraba en un periodo de seria recesión, y prevalecía un estado de ánimo ideológico que distaba mucho de ser entusiasta; de modo que Lyotard podía sugerir con cierta apariencia de verosimilitud que el capitalismo contemporáneo no estaba avalado ya más que por un principio de performación, que era una mera sombra de una legitimación real.

Con el abrupto cambio de coyuntura de los años ochenta, la euforia provocada por el *boom* de la era Reagan y la triunfal contraofensiva ideológica de la derecha, que culminaría con el derrumbe del bloque soviético a finales de la década, esa posición perdió toda credibilidad. Lejos de haber desaparecido los grandes relatos, parecía que, por primera vez en la historia, el mundo estuviera cayendo bajo el dominio del más grandioso de todos: un solo relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado. ¿Cómo se adaptaría Lyotard a ese desarrollo inesperado? Su reacción inicial fue insistir en que el capitalismo, aunque pudiera parecer que representaba una finalidad universal de la historia, en realidad estaba destruyendo cualquier finalidad posible, puesto que no encarnaba ningún valor más elevado que el de la mera seguridad fáctica. «El capital no tiene necesidad de legitimación alguna, no prescribe nada, en el sentido estricto de obligación, ni tiene ninguna regla normativa que decretar. Está presente en todas partes, pero como necesidad y no como finalidad.» En el mejor de los casos ocultaba quizá una cuasinorma, la de «ahorrar tiempo»: ¿pero podía considerarse esta realmente una finalidad universal?[33].

Era una respuesta insólitamente débil. Hacia finales de los ochenta Lyotard había hallado una forma más contundente de escapar a esa dificultad. Hacía mucho que venía argumentando que el capitalismo en modo alguno debía entenderse primariamente como un fenómeno socioeconómico.

> El capitalismo es más propiamente una figura. En cuanto sistema, el capitalismo tiene como fuente de calor no la fuerza de trabajo, sino la propia energía, la física (el sistema no está aislado). En cuanto figura, el capitalismo deriva su fuerza de la Idea de infinitud. Puede aparecer en la experiencia humana como deseo de dinero, deseo de poder o deseo de novedad. Todo eso puede parecer

[33] J.-F. Lyotard, «Mémorandum sur la légitimité» (1984), en *Le Postmoderne expliqué aux enfants,* cit., p. 94.

> muy feo y muy inquietante. Pero esos deseos son la traducción antropológica de algo que es ontológicamente la «instanciación» de la infinitud en la voluntad. Esa «instanciación» no tiene lugar en función de la clase social. Las clases sociales no son categorías ontológicas pertinentes[34].

La sustitución de la historia por la ontología fue, sin embargo, una estación de tránsito: al cabo de pocos años, Lyotard se había pasado a la astrofísica.

Sostenía entonces que el triunfo del capitalismo sobre los sistemas rivales era el resultado de un proceso de selección natural anterior a la propia vida humana. En la vastitud inconmensurable del cosmos, una posibilidad originaria –una «constelación contingente de formas de energía»»– provocó en un diminuto planeta el surgimiento de unos rudimentarios sistemas vivientes. Como la energía externa estaba limitada, estos tuvieron que competir entre sí, en el camino perpetuamente fortuito de la evolución. Finalmente, al cabo de millones de años, surgió una especie humana capaz de servirse de palabras y de herramientas; luego «aparecieron diversas formas inverosímiles de agregación humana, y fueron seleccionadas según su capacidad de descubrir, dominar y conservar fuentes de energía». Después de unos milenios más, jalonados por las revoluciones neolítica e industrial, los «sistemas llamados democracias liberales» resultaron ser los mejor dotados para esa tarea, derrotando a sus competidores comunistas e islamistas y mitigando los peligros ecológicos. «Nada parecía capaz de detener el desarrollo de este sistema, excepto la ineludible extinción del sol. Pero, para responder a ese desafío, el sistema estaba desarrollando ya las prótesis que le permitirían sobrevivir una vez se hubiesen agotado las fuentes solares de energía»[35]. Toda la investigación científica contemporánea estaba trabajando, en última instancia, para preparar el éxodo de la Tierra de una especie humana transformada, dentro de cuatro mil millones de años.

Cuando Lyotard esbozó esa visión por primera vez, la caracterizó como un «nuevo decorado»[36]. El recurso al lenguaje de la escenografía esquivaba cualquier indicio de narrativa, aunque fuera al precio de insinuar involuntaria-

---

[34] J.-F. Lyotard, «Appendice svelte à la question postmoderne» (1982), en *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers,* París, 1984, p. 80.

[35] J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes,* París, 1993, pp. 80-86 [ed. cast.: *Moralidades posmodernas,* Madrid, Tecnos, 1996].

[36] J.-F. Lyotard, «Billet pour un nouveau décor» (1985), en *Le Postmoderne expliqué aux enfants,* cit., pp. 131-134.

mente aquella estilización de lo posmoderno que tanto detestaba en otras ocasiones. Pero una vez completa la presentó como «el sueño inconfesado que el mundo posmoderno sueña acerca de sí mismo», como «una fábula posmoderna»; aunque insistía en que «la fábula es realista porque cuenta la historia de una fuerza que hace, deshace y rehace la realidad». Lo que la fábula retrata es un conflicto entre dos procesos de energía:

> Uno conduce a la destrucción de todos los sistemas y de todos los cuerpos, vivientes o no, de nuestro planeta y del sistema solar. Pero dentro de ese proceso de entropía, que es necesario y continuo, otro proceso, que es contingente y discontinuo, al menos durante mucho tiempo, actúa en sentido contrario, incrementando la diferenciación de sus sistemas. Este movimiento no puede detener al primero (a menos que encuentre la manera de volver a cargar de combustible al sol), pero puede escapar de la catástrofe abandonando su habitat cósmico.

El motor último del capitalismo no es, por tanto, la sed de ganancia ni ningún otro deseo humano, sino el desarrollo en cuanto entropía negativa. «El desarrollo no es un invento de los seres humanos. Los seres humanos son un invento del desarrollo»[37].

¿Por qué no es esto un gran relato esencialmente moderno? Porque es, según Lyotard, una historia sin historicidad ni esperanza. La fábula es posmoderna porque «no tiene ningún final en ningún horizonte de emancipación». Los seres humanos, como testigos del desarrollo, pueden oponerse a un proceso del cual son vehículos. «Pero incluso sus críticas del desarrollo, de su desigualdad, su irregularidad, su fatalidad y su inhumanidad, son expresiones del desarrollo y contribuyen a él.» La energética universal no deja sitio para el *páthos,* al menos aparentemente. Pero Lyotard describe su relato también libremente como una «tragedia de la energía» que «acaba mal, como *Edipo Rey*», pero que también «permite una remisión última, como *Edipo en Colono*»[38].

No hace falta insistir en la fragilidad intelectual de esta construcción tardía. En el concepto original de las metanarrativas de Lyotard no había nada que las limitara a la idea de emancipación, que era sólo uno de los dos discursos de legitimación modernos que había tratado de rastrear. La fábula posmoderna seguiría siendo un gran relato aunque estuviera exenta de ese tema. Pero, en

---

[37] J.-F. Lyotard, «Une fable postmoderne», en *Moralités postmodernes,* cit., pp. 86-87.

[38] *Ibid.,* pp. 91-93, 87.

realidad, obviamente no lo está. ¿Qué otra cosa sería la evasión hacia las estrellas sino la emancipación de los lazos de una Tierra agonizante? De manera más acentuada todavía, en el otro registro –intercambiable– del relato de Lyotard, el capitalismo habla notoriamente el lenguaje de la emancipación más continuamente y con más convencimiento que nunca. En otro escrito Lyotard se ve obligado a reconocerlo, cuando efectivamente admite: «La emancipación ya no es la tarea de obtener y de imponer la libertad del exterior», sino «un ideal que el propio sistema se esfuerza por actualizar en la mayor parte de los terrenos que cubre, como el trabajo, los impuestos, el mercado, la familia, el sexo, la raza, la escuela, la cultura y la comunicación». Los obstáculos y las resistencias que encuentra sólo lo incitan a volverse más abierto y más complejo, promoviendo empresas espontáneas: y «eso es emancipación tangible». Si la tarea del crítico sigue siendo denunciar los defectos del sistema, «tales críticas, cualquiera que sea la forma que tomen, son necesarias para el sistema a fin de cumplir más eficazmente la tarea de la emancipación»[39].

Así, la condición posmoderna, anunciada como la muerte de los grandes relatos, acaba con su resurrección casi inmortal en la alegoría del desarrollo. La lógica de ese extraño desenlace está inscrita en la trayectoria política de Lyotard. Desde los años setenta, mientras el comunismo existía como alternativa al capitalismo, este era el mal menor, y Lyotard incluso podía celebrarlo sardónicamente, por contraste, como un orden placentero. Una vez se hubo desintegrado el bloque soviético, la hegemonía del capital se hizo menos agradable. Su triunfo ideológico parecía vindicar justamente aquella clase de narrativa legitimadora cuyo epitafio Lyotard se había lanzado a escribir. Más que enfrentarse a la nueva realidad en el plano político, prefirió la solución de sublimarla metafísicamente. Convenientemente proyectada en el espacio intergaláctico, su original energética permitía situar el capitalismo en perspectiva, como un mero episodio de una aventura cósmica más amplia. El agridulce consuelo que ese cambio de escala podía ofrecer a un antiguo militante es obvio. La «fábula posmoderna» no expresaba ninguna reconciliación final con el capital. Por el contrario, Lyotard recobró desde entonces unos acentos de oposición que hacía mucho habían enmudecido en su obra: la denuncia de la desigualdad global y de la lobotomía cultural, así como un escarnio del reformismo socialdemócrata que evocaba el pasado revolucionario del autor. Pero las únicas formas de resistencia al sistema que quedaban eran interiores: la

[39] J.-F. Lyotard, «Mur, golfe, système» (1990), en *Moralités postmodernes,* cit., pp. 67-68.

reserva del artista, la indeterminación de la infancia, el silencio del alma[40]. Había desaparecido el «júbilo» ante la ruptura inicial de la representación por lo posmoderno; un malestar invencible definía ahora el tono del tiempo. Lo posmoderno era «melancolía»[41].

Fráncfort – Múnich

La condición posmoderna se publicó en otoño de 1979. Exactamente un año después, Jürgen Habermas pronunció en Fráncfort su discurso titulado *La modernidad, un proyecto inacabado,* con ocasión de la entrega del Premio Adorno por las autoridades de esa ciudad. Esa conferencia ocupa un lugar peculiar dentro del discurso de la posmodernidad. En cuanto a su contenido, sólo en un grado limitado se refería a lo posmoderno; pero el efecto fue que alcanzó fama a partir de entonces como referencia obligada. Ese resultado paradójico se debió en gran parte, por supuesto, al hecho de que Habermas era reputado en el mundo anglosajón como el primer filósofo europeo de su tiempo; pero también obedeció a la postura crítica que adoptó en su intervención. Desde el despegue de la idea de posmodernidad a finales de los setenta, fue la primera vez que recibió un tratamiento abrasivo. Si la formación de un terreno intelectual requiere de manera típica un polo negativo para que se establezca una tensión productiva, fue Habermas quien lo suministró. Su texto suele sufrir, sin embargo, un malentendido; pues aunque haya sido leído a menudo, dada la proximidad de las fechas, como una respuesta a la obra de Lyotard, Habermas lo escri-

---

[40] Véase en particular «A l'insu» (1988), «Ligne générale» (1991), e «Intime est la terreur» (1993), en *Moralités postmodernes,* y «Avant-propos: de l'humain» (1988), en *L'Inhumain,* donde Lyotard confiesa: «La inhumanidad del sistema que está ahora en proceso de consolidación, bajo el nombre de desarrollo (entre otros), no se debe confundir con aquella otra, infinitamente secreta, de la que es rehén el alma. Creer como yo creía antaño que la primera clase de inhumanidad puede retransmitir la segunda, darle expresión, es un error. El efecto del sistema es más bien relegar al olvido lo que se le escapa»: p. 10. Más recientemente, en «La Mainmise», Lyotard reitera la «fábula del desarrollo», pero cambia de registro: aquí «anticipa una contradicción», puesto que «el proceso de desarrollo va en sentido contrario al designio humano de emancipación», aunque pretende coincidir con él. A la pregunta: «¿Hay alguna instancia dentro de nosotros que pide ser emancipada de esa supuesta emancipación?», la respuesta de Lyotard es el «residuo» que la «infancia inmemorial» ha legado al «gesto del testimonio» en la obra de arte: J.-F. Lyotard, *Un Trait d'Union,* París, 1993, p. 9.

[41] J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes,* cit., pp. 93-94.

bió probablemente sin saber nada de *La condición posmoderna*. Más bien estaba reaccionando ante la exposición de la Bienal de Venecia de 1980, la muestra más espectacular de la versión de la posmodernidad que defendía Jencks[42], justamente la que Lyotard a su vez desconocía cuando produjo la suya. Hubo, pues, en el origen de esos intercambios un irónico *chasse-croisé* de ideas.

Habermas empezó por reconocer que el espíritu de la modernidad estética, con su nuevo sentido del tiempo como un presente cargado de un heroico futuro, aquel espíritu que había nacido en la época de Baudelaire y culminado en el dadaísmo, se había marchitado visiblemente; las vanguardias habían envejecido. La idea de la posmodernidad debía su poder a este cambio incuestionable, del cual, sin embargo, los teóricos neoconservadores como Daniel Bell habían extraído una conclusión perversa. Argüían que la lógica antinómica de la cultura moderna había venido a impregnar la textura de la sociedad capitalista, debilitando su fibra moral y minando su disciplina de trabajo con un culto a la subjetividad irrestricta, en el mismo momento en que esa cultura había cesado de ser fuente de un arte creador. El resultado que cabía temer era la disolución hedonista de un orden social que antaño fue respetable, proceso que sólo un renacimiento de la fe religiosa podía detener: el retorno de lo sagrado a un mundo profanado.

Habermas observó que eso significaba atribuir a la modernidad estética la culpa de lo que era a todas luces la lógica comercial de la propia modernización capitalista. Las verdaderas aporías de la modernidad cultural se situaban en otra parte. El proyecto ilustrado de la modernidad tenía dos vertientes. Por un lado, la ciencia, la moralidad y el arte, al no estar ya fundidos en una religión revelada, se diferenciaron por primera vez en unas esferas de valor autónomas, gobernadas cada una por sus propias normas: verdad, justicia y belleza. Por el otro lado, se trataba de verter el potencial de esos dominios recién

---

[42] Jürgen Habermas, «Die Moderne – ein unvollendetes Projekt», *Kleine politische Schriften (I-IV),* Fráncfort, 1981, p. 444. Este discurso era en alemán considerablemente más largo y de tono más duro que la versión inglesa que Habermas ofreció al año siguiente en una James Lecture de Nueva York, publicada en *New German Critique,* invierno de 1981, pp. 3-15. Las frases introductorias plantean la brusca pregunta: «¿Está lo moderno tan anticuado como creen los posmodernos? ¿O es lo posmoderno mismo, proclamado desde tantos lados, una mera farsa (sic)?» [hay traducciones castellanas tanto de la versión alemana: «La modernidad: un proyecto inacabado», en J. Habermas, *Ensayos políticos,* Barcelona, Península, 1988, pp. 265-283, como de la inglesa: «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1985, pp. 19-36].

liberados al flujo subjetivo de la vida cotidiana, en el cual pudieran interactuar para enriquecerlo. Este era el programa que se había extraviado; pues en lugar de integrarse a los recursos comunes de la comunicación cotidiana, cada esfera había tendido a convertirse en una especialidad esotérica, cerrada al mundo de los significados ordinarios. A lo largo del siglo XIX, el arte se había convertido en un enclave crítico cada vez más enajenado de la sociedad y que incluso fetichizaba su propia distancia respecto a ella. En los inicios del siglo XX, vanguardias revolucionarias como el surrealismo habían intentado demoler la separación resultante entre el arte y la vida mediante actos espectaculares de voluntad estética. Pero sus gestos fueron inútiles: ninguna emancipación brotaba de la destrucción de las formas o de la desublimación de los significados, ni tampoco habría sido posible transfigurar la vida por la sola absorción del arte, pues para eso se requería la apropiación concomitante de los recursos también de la ciencia y la moralidad, y el juego recíproco de los tres para animar el mundo vivencial.

El proyecto de la modernidad estaba aún por realizar. Pero el intento de negarlo directamente, recurso del desespero, había fracasado. No se podía rescindir la autonomía de las esferas de valores, so pena de regresión. Aún seguía siendo necesario reapropiarse las culturas de expertos que cada una de ellas había producido e integrarlas en el lenguaje de la experiencia común. Pero para eso hacían falta unas barreras capaces de proteger la espontaneidad del mundo vivencial de las incursiones de las fuerzas del mercado y de la administración burocrática; aunque Habermas admitió sombríamente que «las probabilidades no son muy favorables hoy en día a que eso suceda. Más o menos en todas partes del mundo occidental se ha desarrollado un clima que favorece las corrientes críticas de la modernidad cultural»[43]. Nada menos que tres ramas distintas del conservadurismo estaban en oferta. El antimodernismo de los «jóvenes» conservadores apelaba a los poderes arcaicos y dionisía-

[43] A sus oyentes alemanes Habermas explicó que «un reacoplamiento diferenciado de la cultura moderna con la praxis cotidiana» tenía por condición no solamente «la capacidad del mundo vivencial de desarrollar unas instituciones aptas para limitar la dinámica interna de los sistemas de acción económicos y administrativos», sino «*también* el encauzamiento de la modernización social por *otras* vías no capitalistas» («wenn *auch* die gesellschaftliche Modernisierung in *andere* nichtkapitalistische Bahnen gelenkt wurden kann»). Hablando a su público norteamericano, Habermas omitió discretamente esa cláusula, dejando solamente su anodino complemento. Compárese «Die Moderne – ein unvollendetes Projekt», p. 462, con «Modernity – an Incomplete Project», p. 1 [en las ediciones castellanas citadas, pp. 281 y 13, respectivamente].

cos, en contra de toda racionalización, en una tradición que iba de Bataille hasta Foucault. El premodernismo de los conservadores «viejos» invocaba una ética cosmológica sustantiva de cuño cuasiaristotélico, siguiendo unas líneas insinuadas por Leo Strauss. El posmodernismo de los «neoconservadores» saludaba la reificación de unas esferas de valor separadas en forma de dominios cerrados de especialización, pertrechados contra cualquier demanda del mundo vivencial con unas concepciones de la ciencia próximas a las del primer Wittgenstein, un concepto de la política prestado de Carl Schmitt y una noción de arte afín a la de Gottfried Benn. En Alemania, una mezcla furtiva de antimodernismo y premodernismo recorría la contracultura, mientras en el *establishment* político se estaba perfilando una ominosa alianza del premodernismo con el posmodernismo.

La argumentación de Habermas, compacta en cuanto a la forma, era, sin embargo, una construcción curiosa. Su definición de la modernidad, acríticamente tomada de Max Weber, la reducía esencialmente a la mera diferenciación formal de las esferas de valores, a la que añadía, como aspiración ilustrada, su reconfiguración como recursos intercomunicantes en el seno del mundo vivencial, idea ajena a Weber y difícil de detectar en la *Aufklärung* misma (a diferencia de Hegel). Lo que queda, sin embargo, bastante claro es que el «proyecto» de la modernidad, tal como lo describe Habermas, es una amalgama contradictoria de dos principios opuestos: la especialización y la popularización. ¿Cómo se había de realizar, en el estadio que fuese, una síntesis de los dos? Así definido, ¿podía llevarse a término el proyecto alguna vez? Pero si en este sentido parece inviable más que inacabado, la razón reside en la teoría social de Habermas como un todo.

Las tensiones de la modernidad estética reproducen en miniatura los rasgos de la estructura de su descripción de las sociedades capitalistas en general. Por un lado, estas están gobernadas por «sistemas» de coordinación impersonal, mediados por los mecanismos reguladores del dinero y del poder, a los que ninguna instancia colectiva puede dominar, so pena de una indiferenciación regresiva de los órdenes institucionales separados: el mercado, la administración, la ley, etc. Por el otro lado, el «mundo vivencial» integrado por normas intersubjetivas, en el cual la acción comunicativa prevalece sobre la instrumental, necesita ser protegido de la «colonización» por los sistemas, aunque sin abusar. Lo que ese dualismo excluye es cualquier forma de soberanía popular, tanto en el sentido tradicional como en el radical. El autogobierno de los productores libremente asociados ha desaparecido del programa, y

lo que queda es la veleidad de una imposible reconciliación de los dominios desiguales. Para el Habermas de la *Teoría de la acción comunicativa,* la «esfera pública» era el lugar democrático de una soldadura entre los dos, cuyo declive estructural, sin embargo, había analizado años atrás. En *La modernidad, un proyecto inacabado* no la menciona, si bien halla un eco en el solo ejemplo positivo de lo que pudiera ser la reapropiación del arte en la existencia cotidiana: el retrato de unos jóvenes obreros del Berlín de antes de la guerra debatiendo sobre el altar de Pérgamo en la *Estética de la resistencia* de Peter Weiss, que recuerda el equivalente «plebeyo» de la esfera pública burguesa evocado en el prólogo de su célebre estudio de esta. Pero se trata, obviamente, no sólo de una ilustración ficticia. La estética en cuestión no pertenece a la modernidad sino a la Antigüedad clásica, y la escena tiene lugar en un tiempo anterior al envejecimiento de las vanguardias.

El *mal à propos* puede tomarse como indicio del deslizamiento subyacente a la argumentación de Habermas. Hay una disyunción fundamental entre el fenómeno que registra de entrada, el declive evidente del modernismo estético, y el tema que luego procede a desarrollar, que es la hiperespecialización de las esferas de valores. Es obvio que la dinámica de la ciencia no ha sido afectada por esta tendencia. ¿Por qué habría de serlo el arte? Habermas no intenta responder a esta pregunta; a decir verdad, ni siquiera la plantea. El resultado es que entre el problema y la solución se abre una brecha bostezante. En un extremo de la conferencia está el desvanecimiento de la vitalidad experimental, en el otro la reanimación del mundo vivencial, y no hay prácticamente ninguna conexión razonada entre lo uno y lo otro. Un síntoma desplazado de esa construcción torcida es la caprichosa taxonomía con la que acaba. Cualesquiera que sean las críticas que se pueden hacer del linaje intelectual que desciende de Bataille hasta Foucault (que no son pocas), ningún esfuerzo de imaginación permitirá describirlos como «conservadores». A la inversa, por muy neoconservadora que sea la descendencia intelectual de Wittgenstein, Schmitt o Benn, por no hablar de pensadores como Bell, acusarlos de ser vehículos de la «posmodernidad» es particularmente aberrante, puesto que se han contado típicamente entre sus críticos más feroces. Endilgarles la etiqueta de lo posmoderno a sus adversarios equivalía a oscurecer toda la cuestión.

No fue esta, sin embargo, la última palabra de Habermas sobre el tema. Menos sonada pero más sustanciosa fue la conferencia que pronunció un año después en Múnich sobre «Arquitectura moderna y posmoderna». En ella Habermas atacó el verdadero baluarte de la teoría estética posmoderna, desple-

gando un conocimiento del tema no menos impresionante que la pasión con que lo trató. Empezó por observar que el movimiento moderno en arquitectura, el único estilo unificador después del neoclasicismo, había nacido del espíritu de las vanguardias, pero que había logrado crear una tradición clásica fiel a la inspiración del racionalismo occidental. Por entonces estaba siendo atacado desde muchos lados, debido a la fealdad monstruosa de tantas ciudades de la posguerra. ¿Pero «revelan esas atrocidades el auténtico rostro de la arquitectura moderna o son desfiguraciones de su verdadero espíritu»[44]? Para responder a esa pregunta era preciso mirar atrás, hacia los orígenes del movimiento.

En el siglo XIX, la revolución industrial había planteado a la arquitectura tres desafíos sin precedentes. Exigía el diseño de nuevas clases de edificios para funciones tanto culturales (bibliotecas, escuelas, óperas) como económicas (estaciones ferroviarias, tiendas, grandes almacenes y viviendas obreras); ofrecía nuevas técnicas y nuevos materiales (hierro, acero, hormigón, vidrio), e imponía nuevos imperativos sociales (presiones del mercado, planes administrativos), en una «movilización capitalista de todas las condiciones de vida urbanas»[45]. Estas demandas sobrepasaron las capacidades de la arquitectura de entonces, que no logró darles ninguna respuesta coherente, sino que se descompuso en un historicismo ecléctico o en el utilitarismo más horrendo. A principios del siglo XX, el movimiento moderno, reaccionando ante este fracaso, superó el caos estilístico y el simbolismo artificioso de la arquitectura victoriana tardía y se lanzó a transformar la totalidad del entorno edificado, desde los edificios más monumentales y expresivos hasta los más pequeños y prácticos.

De este modo, respondió con éxito y con una extraordinaria creatividad formal a los dos primeros desafíos de la revolución industrial, pero nunca fue capaz de dominar el tercero. Más o menos desde el principio, la arquitectura moderna sobreestimaba con mucho su capacidad de reformar a fondo el entorno urbano, error de cálculo que halló su expresión más famosa en los desafueros utópicos del primer Le Corbusier. Después de la guerra, este rasgo de ingenuidad la dejó indefensa ante las presiones de la reconstrucción capitalista que condujeron a los desolados paisajes urbanos de los cuales, más tarde, se atribui-

---

[44] J. Habermas, «Moderne und postmoderne Architektur», recogido en el volumen *Die neue Unübersichtlichkeit,* Fráncfort, 1985, p. 15; traducción inglesa en *The New Conservatism,* Cambridge, Massachusetts, 1989, p. 8 [ed. cast.: «Arquitectura moderna y posmoderna», en *Ensayos políticos,* cit. (véase *supra,* n. 42), pp. 11-28].

[45] *Ibid.,* p. 18.

ría la culpa a la arquitectura moderna. Al final del trayecto estaba el retroceso que caracterizaba la situación del momento: la involución conservadora hacia el neohistoricismo (Quinlan Terry), la defensa vitalista de la arquitectura comunitaria (Leon Kier) y los vistosos decorados de la posmodernidad propiamente dicha (Hans Hollein o Venturi). En todas esas corrientes, la unidad de forma y función que había impulsado el proyecto moderno se había disuelto.

Eso era, sin duda, una descripción más elocuente del destino de la modernidad estética, en el arte más sensible a lo social, de cuanto había sido el discurso de Fráncfort. Pero la conferencia de Múnich, aun siendo mucho más rica y más precisa, seguía planteando el mismo problema subyacente. ¿Qué era, en última instancia, lo que había provocado la caída del aprecio público del movimiento moderno en arquitectura? Visto superficialmente, la respuesta estaba clara: era su incapacidad de resistir o sortear las constricciones del dinero y del poder durante la posguerra, «las contradicciones de la modernización capitalista», como dice Habermas en un momento dado[46]. ¿Pero hasta qué punto la arquitectura moderna era, a sabiendas o no, cómplice de esos imperativos? Habermas le atribuye cierta responsabilidad, por malentender su propia dinámica original. Históricamente, las raíces de lo moderno en arquitectura se encontraban en tres respuestas al cubismo en el campo del puro diseño: el constructivismo ruso, De Stijl y el círculo en torno a Le Corbusier. La forma experimental engendraba la función práctica, más que a la inversa. Pero cuando llegó a predominar la Bauhaus, se olvidó de sus orígenes y la nueva arquitectura fue presentada inadecuadamente como «funcionalista». Finalmente, esta confusión se prestó fácilmente a ser explotada por los empresarios de la construcción y los burócratas, que encargaban y financiaban unos edificios que eran funcionales para ellos.

Pero esta inadvertida traición de sí misma, por seria que fuese, no era la causa real del atolladero en que se hallaba la arquitectura moderna: esta residía en las constricciones invencibles de su entorno social. A primera vista, Habermas parece estar denunciando aquí la despiadada lógica especulativa del capitalismo de posguerra, que llenaba los paisajes urbanos de brutales bloques de oficinas y rascacielos mal construidos. De ser así, cabía imaginar un cambio social radical que eliminara los dictados de la búsqueda de beneficios y saneara el tejido urbano mediante la puesta en marcha colectiva de una arquitectura de la habitabilidad, la sociabilidad y la belleza. Pero eso es justamente lo que Habermas efecti-

[46] *Ibid.,* p. 23.

vamente excluye, pues el error decisivo de la arquitectura moderna, según su explicación, no era tanto haber bajado la guardia ante el mercado como una confianza excesiva en la planificación. Lo que la condenó al fracaso no fueron los imperativos del capital, sino las necesidades de la modernidad: la diferenciación estructural de la sociedad más que la persecución de los beneficios.

> La utopía de unas formas de vida preconcebidas, que había inspirado ya los proyectos de Owen y Fourier, no se podía realizar, y no solamente porque implicaba una irremediable subestimación de la diversidad, la complejidad y la variabilidad de las sociedades modernas, sino también porque las sociedades modernizadas, con sus interdependencias funcionales, transcienden las dimensiones de unas condiciones de vida que podían ser calculadas por la imaginación del planificador[47].

Aquí se repite, en otras palabras, el esquema trazado en el discurso de Fráncfort, derivado del mismo dualismo paralizado que instauraba la teoría de la acción comunicativa de Habermas: unos sistemas inviolables y unos mundos vivenciales inoperantes. Pero allí por lo menos se dejaba abierta, al menos nominalmente, la posibilidad de que estos recobraran algún margen de respiro. Ahora, en cambio, Habermas extrae de sus premisas las consecuencias más implacables. Impracticables eran no solamente los sueños modernos de una ciudad humana, sino que la idea misma de ciudad está condenada a la obsolescencia por las exigencias funcionales de una coordinación impersonal que hacen inútil cualquier intento de recrear un significado urbano coherente. En otros tiempos, «la ciudad se podía diseñar arquitectónicamente y representar mentalmente como un hábitat comprensible»; pero, con la industrialización, la ciudad pasó a estar «incrustada en unos sistemas abstractos que ya no se pueden captar estéticamente como presencia inteligible»[48].

Desde el inicio, las viviendas proletarias nunca se pudieron integrar en la metrópoli; y, con el paso del tiempo, la proliferación de las subzonas de actividad comercial o administrativa las dispersaron todavía más hasta formar un laberinto inasible e informe. «Los gráficos de las marcas comerciales y la publicidad de neón demuestran que la diferenciación debe tener lugar por otros medios distintos de los del lenguaje formal de la arquitectura.» Frente a este

---

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.,* p. 25.

destino no cabe ninguna vuelta atrás. «Las aglomeraciones urbanas han rebasado el viejo concepto de la ciudad que aún guardamos en nuestros corazones. Pero eso no es culpa de la arquitectura moderna ni de ninguna otra arquitectura»[49], sino que está inscrito en la lógica del desarrollo social, más allá del capital y del trabajo, como una exigencia de la propia modernidad. Lo que hace indescifrable al espacio urbano no es la acumulación financiera sino la coordinación sistémica que no se puede cancelar.

Aquí el *páthos* de la teoría posterior de Habermas, que reafirma los ideales de la Ilustración a la vez que les niega cualquier posibilidad de realización, encuentra su expresión más pura: lo que se podría llamar, invirtiendo la expresión de Gramsci, eudemonismo de la inteligencia y derrotismo de la voluntad. Habermas acaba expresando una simpatía cautelosa hacia algunas corrientes profanas de la arquitectura que fomentan la participación popular en los proyectos de diseño, como una tendencia en la que sobreviven, de modo defensivo, algunos de los impulsos del Movimiento Moderno. Pero, al igual que en la contracultura más amplia, «la nostalgia de unas formas de existencia desdiferenciadas confiere a esas tendencias un aire de antimodernismo»[50]: su tácita invocación del *Volksgeist* recuerda el siniestro ejemplo de la arquitectura nazi, por distinto que fuese en cuanto a intención monumental. Si Habermas concede, sin entusiasmo, que hay una buena parte de «verdad» en esa forma de oposición, lo que no dice –ni puede decir– es que haya en ella alguna esperanza.

Así estaban las cosas en otoño de 1981. A los treinta años de las primeras sugerencias de Olson, lo posmoderno había cristalizado como un referente común y como un discurso competitivo. En sus orígenes, la idea estaba siempre vinculada a asociaciones externas a Occidente, como China, México o Turquía; incluso más tarde, detrás de Hassan o Lyotard estaban Egipto, Argelia o la anomalía de Quebec. El espacio estaba inscrito en la idea desde el principio. Culturalmente apuntaba más allá de aquello en que se había convertido la modernidad; pero no había consenso sobre en qué dirección, sólo un conjunto de oposiciones que se remontaban a De Onís; y en cuanto a las artes o ciencias en que se había de manifestar, sólo había intereses inconexos entre sí y opiniones entrecruzadas. Las intervenciones de Lyotard y Habermas, en su coincidencia, sellaron el terreno por primera vez con el cuño de la autoridad filosófica. Pero

---

[49] *Ibid.,* p. 26.

[50] *Ibid.,* p. 27.

sus propias contribuciones fueron extrañamente indecisas. Los dos pensadores provenían originalmente de un trasfondo marxista; no obstante lo cual sorprende cuán poco aportaron de ello a sus descripciones de la posmodernidad. Ninguno de los dos intentó una verdadera interpretación histórica de lo posmoderno, capaz de determinarlo en el tiempo o en el espacio. En su lugar ofrecieron, como señales de su aparición, unos significantes más o menos flotantes o vacantes: la deslegitimación de los grandes relatos (sin fecha) para Lyotard, la colonización del mundo vivencial (¿cuándo no estuvo colonizado?) para Habermas. Paradójicamente, para ambos un concepto temporal por definición carece de peso periódico.

La vaguedad que envuelve el término como desarrollo social tampoco se disipa por su uso como categoría estética. Tanto Lyotard como Habermas estaban profundamente vinculados a los principios de la alta modernidad; pero tal compromiso, lejos de capacitarlos para enfocar lo posmoderno con mayor precisión, más bien parece haber sido un obstáculo. Lyotard, al retroceder ante la desagradable evidencia de lo que la posmodernidad acaso pudiera significar, se vio obligado a negar que se tratara de algo más que un pliegue interno de la propia modernidad. Habermas, más dispuesto a entablar un diálogo con las artes en cuestión, pudo reconocer una transición de lo moderno a lo posmoderno, pero no supo muy bien cómo explicarla. Ninguno de los dos aventuró una exploración de las formas posmodernas que se pudiera comparar a las detalladas discusiones de Hassan o de Jencks. El resultado neto fue una dispersión discursiva: por un lado, una visión filosófica de conjunto sin ningún contenido estético significativo, por el otro una compresión estética sin un horizonte teórico coherente. Se había producido una cristalización temática, en tanto que lo posmoderno había pasado a estar, como decía Habermas, «a la orden del día», pero sin integración intelectual.

El campo mostraba, sin embargo, otra clase de unidad: era ideológicamente consistente. La idea de lo posmoderno, tal como se había consolidado en esa coyuntura, era de un modo u otro patrimonio de la derecha. Cuando Hassan alababa el juego y la indeterminación como señas distintivas de lo posmoderno, no ocultó su aversión hacia aquella sensibilidad que era su antítesis: el férreo yugo de la izquierda. Jencks celebraba el fin de lo moderno como liberación de la elección de los consumidores, como la liquidación de toda planificación en un mundo en que los pintores pueden comerciar con la propia libertad y no menos globalmente que los banqueros. Para Lyotard, los parámetros mismos de la nueva condición estaban determinados por el descrédito del socialismo

como el último gran relato, la versión última de una emancipación que ya no tenía sentido. Habermas, si bien se negaba, desde una posición todavía de izquierdas, a rendir homenaje a lo posmoderno, abandonó, sin embargo, la idea a la derecha, construyéndola como una figura del neoconservadurismo. Lo que todos ellos tenían en común era que suscribían los principios de lo que Lyotard, que antaño fuera el más radical, llamaba democracia liberal como el horizonte irrebasable del tiempo. No podía haber nada más que capitalismo. Lo posmoderno era la condena de las ilusiones alternativas.

III Captura

Tal era la situación cuando Fredric Jameson pronunció en otoño de 1982 su primera conferencia sobre la posmodernidad. Dos obras lo habían consagrado como el primer crítico literario marxista del mundo, aunque esos términos le estaban quedando ya estrechos. *Marxism and Form* (1971) era una reconstrucción original, a través de estudios de Lukács, Bloch, Adorno, Benjamin y Sartre, de un canon intelectual virtualmente completo del marxismo occidental, desde *Historia y consciencia de clase* hasta la *Crítica de la razón dialéctica,* desde el punto de vista de una estética contemporánea fiel a su legado de múltiples vertientes. *The Prison-House of Language* (1972) ofrecía una descripción complementaria del modelo lingüístico desarrollado por Saussure y sus proyecciones en el formalismo ruso y el estructuralismo francés, concluyendo con la semiótica de Roland Barthes y A. J. Greimas: un estudio admirativo pero riguroso de los méritos y los límites de una tradición sincrónica que se oponía a las tentaciones de la temporalidad.

Las fuentes

Los compromisos de Jameson como crítico eran nítidos y firmes. Su mejor expresión es quizá el epílogo a *Aesthetics and Politics* (1976), volumen que reúne los debates clásicos que enfrentaron a Lukács, Brecht, Bloch, Benjamin y Adorno. Jameson escribía en un momento en que las primeras nociones de lo posmoderno estaban empezando a circular por los departamentos de literatu-

ra; para él, lo que estaba en juego en esos intercambios era «el conflicto estético entre el realismo y la modernidad, cuya localización y renegociación siguen siendo ineludibles hoy en día para nosotros»[1]. Si el realismo y la modernidad conservaban cada uno su verdad, mientras que ni uno ni otra podía ser aceptado ya como tal, el énfasis del estudio de Jameson recaía, de modo discreto pero inequívoco, sobre el lado inadvertido de la oposición. Mientras señalaba las deficiencias del intento de Lukács de prolongar hacia el presente las formas tradicionales del realismo, subrayó que no se podía tomar simplemente a Brecht como un antídoto moderno, dada su hostilidad hacia la experimentación puramente formal. Brecht y Benjamin habían contado efectivamente con un arte revolucionario capaz de apropiarse la tecnología moderna para llegar a los públicos populares, mientras Adorno había sostenido, de manera más engañosa, que la propia lógica formal de la alta modernidad era, justamente en su autonomía y abstracción, el único refugio verdadero de la política. Pero el desarrollo del capitalismo de consumidores de la posguerra había dado al traste con ambas posibilidades: la industria del entretenimiento se burlaba de las esperanzas de Brecht y Benjamin, mientras la cultura del *establishment* momificaba lo que fuera ejemplar para Adorno.

El resultado era un presente en que «los dos lados de la alternativa, el realismo y la modernidad, nos parecen intolerables: el realismo, porque sus formas reavivan una experiencia más antigua de un género de vida que ya no es el nuestro en el ya decaído futuro de la sociedad de consumo; la modernidad, porque sus contradicciones han resultado ser en la práctica más agudas que las del realismo». Cabría pensar que precisamente aquí residía una oportunidad para lo posmoderno como arte de la época. Lo que en retrospectiva impresiona, sin embargo, no es tanto que Jameson evitara esa solución: la considera y la rechaza. «Hoy en día, una estética de la novedad, entronizada ya como ideología crítica y formal dominante, debe tratar desesperadamente de renovarse mediante rotaciones cada vez más rápidas sobre su propio eje; la modernidad está tratando de hacerse posmodernidad sin dejar de ser moderna.» Los indicios de tal involución eran el retorno del arte figurativo, como representa-

---

[1] Fredric Jameson, «Reflections in Conclusion», en Ernst Bloch *et al., Aesthetics and Politics,* Londres, 1977, p. 196; reproducido como «Reflections on the Brecht-Lukács Debate», en F. Jameson, *The Ideologies of Theory,* vol. 1, Minneapolis, 1988, p. 133 [ed. cast. (a partir de la edición de 2009, actualizada y revisada, en un solo volumen): *Las ideologías de la teoría,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, 784 pp.].

ción de imágenes más que de cosas, en el fotorrealismo, y el renacimiento de la intriga en la ficción, con un pastiche de las narrativas clásicas. La conclusión de Jameson fue un calculado desafío a esa lógica, volviendo sus términos contra ella misma. «En circunstancias como estas, cabe preguntarse si la renovación última de la modernidad, la subversión dialéctica final de las convenciones ahora automatizadas de una estética de la revolución perpetua, acaso no sea simplemente… el propio realismo.» Desde que las técnicas de extrañamiento del arte moderno habían degenerado en convenciones estandarizadas del consumo cultural, era su propio «hábito de la fragmentación» el que ahora necesitaba ser sometido a extrañamiento por algún arte nuevamente totalizador. Los debates del periodo de entreguerras encerraban, por tanto, una lección paradójica para el presente. «En un inesperado desenlace, acaso sea Lukács, por equivocado que estuviera en los años treinta, quien hoy en día tiene provisionalmente la última palabra para nosotros.» El contradictorio legado de aquellos años deja a los contemporáneos una tarea precisa pero imponderable: «No puede decirnos, obviamente, cuál debería ser nuestra concepción del realismo; pero su estudio nos hace imposible no sentir la obligación de reinventar tal concepción»[2].

La ojeada inicial de Jameson sobre lo posmoderno tendía, pues, a verlo como señal de una especie de delicuescencia interna de lo moderno, cuyo remedio estaba en un nuevo realismo aún por imaginar. Las tensiones inherentes a esa posición encontraron una expresión ulterior y más acentuada todavía en el ensayo programático sobre «La ideología del texto» que publicó casi al mismo tiempo. Esta intervención crítica empieza con las palabras: «Todos los indicios parecen confirmar la muy difundida sensación de que "los tiempos modernos han pasado" y de que alguna divisoria de aguas fundamental, alguna *coupure* básica o algún salto cualitativo nos separa ahora de modo decisivo de lo que era el nuevo mundo de principios del siglo XX, de la modernidad triunfante.» Entre los fenómenos que atestiguaban «una distancia irrevocable del pasado inmediato» se hallaba, además del papel de los ordenadores, la genética y la relajación de las tensiones entre los Estados, lo «posmoderno en la literatura y el arte». Jameson observó que todas esas novedades tendían a generar ideologías del cambio, por lo general de talante apologético, cuando lo que hacía falta era una teoría capaz de relacionar la «gran transformación» actual

[2] F. Jameson, «Reflections in Conclusion», en E. Bloch *et al., Aesthetics and Politics,* cit., pp. 211-213; *The Ideologies of Theory,* vol. 2, Minneapolis, 1988, pp. 145-147.

con «el destino a largo plazo de nuestro sistema socioeconómico»[3]. Una de esas ideologías, de particular interés e influencia, era la idea actual de textualidad.

Tomando el estudio de Barthes sobre la novela corta *Sarrasine* de Balzac *(S/Z)* como ejemplo del nuevo estilo de análisis literario y al propio Barthes como «indicador» de las sucesivas modas intelectuales, Jameson arguyó que dicho escrito se podía leer como una especie de repetición de la controversia entre realismo y modernidad. Esa dualidad, transformada por Barthes en una oposición entre lo legible y lo escribible, alentaba unos juicios severos acerca de la narrativa realista, cuyo moralismo funcionaba como compensación de la incapacidad de situar las diferencias formales en una historia diacrónica, sin elogios ni reproches ideológicos. El mejor antídoto contra tales evaluaciones era «historificar la oposición binaria añadiéndole un tercer término», como los relatos medievales o las *novelle* renacentistas, que revelaban la peculiar modernidad de las formas del siglo XIX, como un vehículo único e irrepetible de la revolución cultural necesaria para adaptar a los seres humanos a las nuevas condiciones de la existencia industrial. En este sentido, «el realismo y la modernidad deben ser vistos como expresiones históricas específicas y determinadas del tipo de estructuras socioeconómicas a las que corresponden, a saber, al capitalismo clásico y al capitalismo de consumo». Si no era aquel el lugar para todo un análisis marxista de esa secuencia, era «hora sin duda de ajustar cuentas con la *ideología* de la modernidad a la que se refiere el título del presente ensayo»[4].

Lo importante de este pasaje era su revisión. La ágil e ingeniosa crítica que Jameson hiciera de Barthes dejaba, sin embargo, una laguna detectable entre su premisa inicial y la conclusión, pues «la ideología del texto» había empezado por registrar una divisoria fundamental entre el presente y los tiempos modernos, de los que se declaraba que habían «pasado». Si esa intuición era acertada, ¿cómo era posible que uno de los síntomas de ese cambio, la idea de textualidad, fuera algo más que una ideología de lo que la precedió? Fue ese hueco lógico el que Jameson procedió a tapar cuando revisó el ensayo doce años después para su publicación en libro. En retrospectiva, ahí cabe situar con gran precisión el umbral que había que cruzar para un giro hacia lo posmoderno. Tachando el pasaje citado, Jameson escribió:

---

[3] F. Jameson, «The Ideology of the Text», *Salmagundi,* n.os 31-32, otoño de 1975-invierno de 1976, pp. 204-205; versión revisada en *The Ideologies of Theory,* vol. 1, pp. 17-18.

[4] F. Jameson, «The Ideology of the Text», cit., pp. 234, 242.

> El intento de alterar ese dualismo aparentemente inerradicable añadiéndole un tercer término en forma de alguna narrativa «clásica» –o precapitalista– resultó exitoso sólo en parte, en tanto que modificaba las categorías de trabajo de Barthes pero no su esquema histórico fundamental. Intentemos, por tanto, remover este último de manera diferente, introduciendo un tercer término como si dijéramos en el extremo opuesto de su espectro temporal. El concepto de *posmodernidad* incluye efectivamente todas las características de la estética barthesiana[5].

Era este el punto de vista que, pese a su proximidad atormentadora, permanecía justo fuera de alcance a finales de los setenta. Otros textos del periodo vacilan ante el mismo vado. ¿Qué fue lo que capacitó a Jameson a dar ese paso con tanto brío pocos años después en el Whitney, brindando prácticamente de golpe una teoría completa? Algunas de las fuentes de tal cambio de rumbo fueron advertidas más tarde por el propio Jameson; otras siguen siendo objeto de conjetura. La primera y más importante residía en su propia apreciación inicial de la novedad del capitalismo de la posguerra. En las primeras páginas de *Marxism and Form* había insistido en la ruptura de toda continuidad con el pasado por los nuevos modos de organización del capital. «La realidad con la que tenía que habérselas la crítica marxista de los años treinta era la de una Europa y una América más simples que ya no existen. Aquel mundo tenía más en común con las formas de vida de siglos anteriores que con la nuestra.» El retroceso del conflicto de clases en la metrópoli, mientras la violencia se proyectaba hacia fuera, el enorme peso de la publicidad y de las fantasías de los *mass media* que eliminaban las realidades de la división y la explotación, la desconexión entre la existencia privada y la pública, todo eso había creado una sociedad sin precedentes.

> En términos psicológicos, podríamos decir que como economía de servicios estamos, de ahora en adelante, tan alejados de las realidades de la producción y del trabajo que habitamos un mundo soñado de estímulos artificiales y experiencias televisadas: jamás en ninguna civilización anterior las grandes preocupaciones metafísicas, las cuestiones fundamentales de ser y del sentido de la vida habían parecido tan remotas e insustanciales[6].

---

[5] F. Jameson, *The Ideologies of Theory,* vol. 1, p. 66. Escrito a finales de los años ochenta.

[6] F. Jameson, *Marxism and Form,* Princeton, 1971, pp. xvii-xviii [ed. cast.: *Marxismo y forma,* Madrid, Akal, en prensa].

Aquí se ven, desde el principio mismo, los orígenes de algunos temas que figurarían tan ampliamente en el trabajo posterior de Jameson sobre lo posmoderno. Según el propio Jameson, dos influencias le ayudaron a desarrollarlos y le permitieron ponerlos en escena en los años ochenta con efectos bastante novedosos. Una fue la publicación de *El capitalismo tardío* de Ernest Mandel, que ofrecía la primera teoría sistemática de la historia del capital que apareció después de la guerra, suministrando la base empírica y conceptual para una comprensión del presente como una configuración cualitativamente nueva dentro de la trayectoria de este modo de producción. Jameson expresó en muchas ocasiones su deuda con esta obra pionera. Un segundo estímulo –menor, pero también significativo– provenía de los escritos de Baudrillard sobre el papel del simulacro en el imaginario cultural del capitalismo contemporáneo[7]. Era una línea de pensamiento que Jameson había anticipado, pero el tiempo que Baudrillard pasó en San Diego mientras Jameson estaba enseñando allí ejerció ciertamente alguna influencia sobre él. La diferencia es, desde luego, que por aquellas fechas Baudrillard, originalmente próximo a los situacionistas, rechazaba con vehemencia el legado marxista que Mandel se proponía desarrollar.

Otra clase de catalizador puede hallarse probablemente en el traslado de Jameson a Yale a finales de los setenta, pues era esta, por cierto, la universidad cuyo edificio de Arte y Arquitectura –diseñado por Paul Rudolph, quien al mismo tiempo ejercía de decano de la escuela de arquitectura– había sido seleccionado por Venturi como encarnación de la brutalidad carente de valor en la que había degenerado el Movimiento Moderno. Además, allí enseñaban Venturi, Vincent Scully y Thomas Moore; de modo que Jameson se encontró en el vértice de los conflictos arquitectónicos entre lo moderno y lo posmoderno. Al

---

[7] Sobre el reconocimiento de estas fuentes por Jameson, véase «Marxism and Postmodernism», en *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998,* Londres/Nueva York, 1998, pp. 34-35 [ed. cast.: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998,* Buenos Aires, Manantial, 2002]. Baudrillard constituye un caso especial para cualquier genealogía de lo posmoderno, pues a pesar de que sus ideas contribuyeron sin duda a la cristalización de la posmodernidad y que su estilo puede considerarse paradigmático de la forma posmoderna, él jamás teorizó lo posmoderno, y su único comentario extenso sobre el tema es un violento rechazo: véase «The Anorexic Ruins», en D. Kamper y C. Wulf (eds.), *Looking Back at the End of the World,* Nueva York, 1989, pp. 41-42. Se trata de un pensador cuyo temperamento es incapaz, para bien o para mal, de asentir a cualquier noción que goce de aceptación colectiva.

recordar jovialmente que la arquitectura fue el arte que lo despertó del «sueño dogmático», Jameson se refiere sin duda a aquel ambiente. Quizá sea mejor decir que le abrió el acceso a lo visual. Hasta los años ochenta, los intereses de Jameson se habían centrado casi exclusivamente en la literatura. El giro hacia una teoría de lo posmoderno fue al mismo tiempo un vuelco sorprendente hacia la gama casi completa de las demás artes. Eso no implicaba ningún desplazamiento de su anclaje político. En el caso inmediato del entorno edificado, Jameson tenía a mano un recurso considerable dentro del legado del marxismo occidental, que era la obra de Henri Lefebvre, otro huésped de California. Jameson tal vez haya sido el primero fuera de Francia en hacer buen uso del *corpus* lefebvriano de ideas sugerentes sobre las dimensiones urbanas y espaciales del capitalismo de posguerra, del mismo modo que posteriormente no tardó en registrar los formidables escritos arquitectónicos del crítico veneciano Manfredo Tafuri, un marxista de cuño más bien adorniano.

Finalmente estaba quizá también la provocación directa planteada por el propio Lyotard. Cuando en 1982 se hubo terminado al fin una traducción inglesa de *La condition postmoderne,* se pidió una introducción a Jameson. El ataque de Lyotard a los metarrelatos podría haber estado dirigido específicamente contra él, pues sólo un año antes había publicado una obra mayor de la teoría literaria, *The Political Unconscious,* cuyo argumento central era la reivindicación más elocuente y más explícita que jamás se hiciera del marxismo en cuanto gran relato. «Sólo el marxismo puede darnos una impresión adecuada del esencial *misterio* del pasado cultural», escribió, un «misterio (que) sólo se puede volver a representar si la aventura humana es una». Sólo así podían volver a cobrar vida unos temas muertos mucho tiempo atrás, como la transhumancia tribal, una controversia teológica, los enfrentamientos en el seno de la *pólis* o los duelos parlamentarios del siglo XIX.

> Estos asuntos sólo pueden recobrar urgencia para nosotros si se los vuelve a contar dentro de la unidad de un solo gran relato colectivo; solamente si se los ve, aunque sea en forma disfrazada o simbólica, compartiendo un solo tema fundamental, que para el marxismo es la lucha colectiva por arrancar al reino de la Necesidad un reino de la Libertad; sólo si se los comprende como episodios vitales de una sola trama vasta e inacabada[8].

---

[8] F. Jameson, *The Political Unconscious,* Ithaca, 1981, pp. 19-20 [ed. cast.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie,* Madrid, Visor, 1989].

Cuando Lyotard lanzó su ataque, efectivamente ningún marxista había presentado jamás el marxismo en esencia como un relato: lo más corriente era entenderlo como una analítica. Pero dos años después, como hecho por encargo, Jameson ofreció exactamente lo que Lyotard había supuesto.

Pero si en este sentido *La condición posmoderna* debió de ser para Jameson, cuando la descubrió, el desafío más directo que se podía concebir, otro lado de la argumentación de Lyotard estaba extrañamente próximo a la suya. Pues la premisa de ambos pensadores –expresada con más énfasis aún si cabía por Lyotard que por Jameson– era que la narrativa era una instancia fundamental de la mente humana[9]. La provocación del informe de Lyotard sobre la posmodernidad debió de actuar también hasta cierto punto como un contraste ambivalente para Jameson, acelerando sus propias reflexiones sobre el tema. Jameson desempeñó con maña y con gracia la dificultosa tarea de escribir una introducción a un libro cuya perspectiva general debió de inspirarle muy escasa simpatía. Los argumentos de Lyotard eran sin duda impresionantes; pero, al centrarse en las ciencias, decía poco acerca de los desarrollos en la cultura y no se extendía mucho sobre la política o su fundamento en los cambios de la vida socioeconómica[10]. He aquí el programa al que Jameson se dedicaría a partir de entonces.

Cinco movimientos

El texto fundacional que abre *The Cultural Turn,* la conferencia pronunciada por Jameson en otoño de 1982 en el Whitney Museum of Contemporary Arts –y que luego formaría el núcleo de su ensayo «Postmodernism – the Cultural Logic of Late Capitalism», publicado en la *New Left Review* de la primavera de 1984–, rehízo de un solo golpe todo el mapa de lo posmoderno: un prodigioso gesto inaugural que ha venido dominando el terreno desde entonces. Cinco movimientos decisivos marcaron esa intervención. El primero y fun-

---

[9] Para Lyotard, no sólo fue «la narración la forma esencial de conocimiento consuetudinario» antes de la llegada de la ciencia moderna, sino que «la pequeña narrativa sigue siendo la forma esencial de la invención imaginativa, sobre todo en ciencia»: *La condition postmoderne,* cit., pp. 38 y 98: *The Postmodern Condition,* cit., pp. 19 y 60; mientras que Jameson afirma que «contar historias es la función suprema de la mente humana»: *The Political Unconscious,* cit., p. 123.

[10] F. Jameson, prefacio a J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition,* cit., pp. xii-xv.

damental estaba expresado en el título: el anclaje de lo posmoderno en las alteraciones objetivas del orden económico del propio capital. La posmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante. Sorprende que esta idea, que Hassan había tanteado para luego volverle la espada, fuera bastante ajena a Lyotard y a Habermas, a pesar de que ambos provenían de una formación marxista no del todo olvidada.

En el Whitney, el término «sociedad de consumo» actuaba como una especie de telémetro preliminar para un examen más detenido aún por hacer. En la versión posterior para la *New Left Review* se enfocaba con mayor nitidez el «nuevo momento del capitalismo multinacional». Jameson señalaba la explosión tecnológica de la electrónica moderna y su papel de fuerza impulsora de la ganancia y la innovación; el predominio de las corporaciones transnacionales que relegaban las operaciones de manufactura a las regiones de ultramar, donde hallaban salarios más bajos; el inmenso incremento del alcance de la especulación internacional, y el auge de unos conglomerados de *mass media* que ostentaban un poder sin precedentes por encima de caminos y fronteras. Esos desarrollos tenían profundas consecuencias en todas las dimensiones de la vida de los países industriales avanzados: los ciclos comerciales, las formas de empleo, las relaciones entre las clases, la suerte de las regiones y los ejes políticos. Pero, visto a más largo plazo, el cambio más importante de todos residía en el nuevo horizonte existencial de esas sociedades. La modernización era ya poco menos que completa, y estaba borrando los últimos vestigios no sólo de las formas sociales precapitalistas, sino cualquier *hinterland* natural intacto, de espacio o de experiencia, que las había sostenido o sobrevivido.

En un universo del que se ha erradicado de ese modo todo rastro de naturaleza, la cultura se ha expandido necesariamente hasta hacerse virtualmente coextensiva a la economía misma, no sólo como base sintomática de algunas de las mayores industrias del mundo –el turismo estaba sobrepasando ya todos los demás ramos del empleo global–, sino mucho más profundamente, en tanto que todo objeto material y todo servicio inmaterial se convierte a la vez en signo complaciente y mercancía vendible. En este sentido, la cultura, en cuanto tejido ineludible de la vida bajo el capitalismo tardío, es ahora nuestra segunda naturaleza. Si el arte moderno había extraído su propósito y sus energías de la persistencia de lo que aún no era moderno, del legado de un pasado todavía preindustrial, la posmodernidad significa el cierre de esa distancia, la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital. Sin estar marcado por

ninguna rígida censura política, ninguna tormenta repentina en los cielos históricos, este «apocalipsis muy modesto o templado como una brisa del mar»[11] representa una transformación importante de las estructuras subyacentes de la sociedad burguesa contemporánea.

¿Qué consecuencias ha tenido ese cambio del mundo de los objetos para la experiencia del sujeto? El segundo movimiento distintivo de Jameson fue una exploración de las metástasis de la psique en esa nueva coyuntura. Inicialmente anunciado como un conciso comentario sobre la «muerte del sujeto», su desarrollo de ese tema se convirtió pronto en la probablemente más famosa de todas las facetas de su construcción de lo posmoderno. En una serie de notables descripciones fenomenológicas, Jameson bosquejó la *Lebenswelt* característica de este tiempo como las formas espontáneas de la sensibilidad posmoderna. Argüía que se trataba de un paisaje psíquico cuyo fundamento había sido quebrantado por la gran confusión de los años sesenta, cuando tantas envolturas tradicionales de la identidad fueron rotas por la disolución de las restricciones de las costumbres, pero que ahora, tras las derrotas políticas de los setenta, había sido depurado de todos los residuos radicales. Entre los rasgos de la nueva subjetividad figuraba efectivamente la pérdida de todo sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria. Habían desaparecido el sentido del pasado como carga, sea como pesadilla de tradiciones represivas o como depósito de sueños frustrados, y la elevada expectación hacia el futuro, como cataclismo o transfiguración potenciales, que habían caracterizado al arte moderno. A lo sumo proliferaban estilos e imágenes nostálgicos como sucedáneos de lo temporal que se desvanecían en un perpetuo presente.

Por el otro lado, en la era del satélite y de la fibra óptica, lo espacial domina lo imaginario más que nunca. La unificación electrónica de la Tierra, que instituye la simultaneidad de acontecimientos alrededor del globo como espectáculo diario, ha introducido en los recovecos de cada conciencia una geografía vicaria, mientras las redes envolventes del capital multinacional que efectivamente dirigen el sistema rebasan las capacidades de cualquier percepción. El predomi-

---

[11] F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, 1991, p. xiv [ed. cast.: *Teoría de la posmodernidad,* Madrid, Trotta, 1996. No se ha de confundir esta obra, bastante voluminosa, con el antes mencionado ensayo que se publicó en 1984, con un título casi idéntico, en la *New Left Review,* traducido como *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1991. Además, hay una traducción también de la conferencia pronunciada por Jameson en el museo Whitney: «Posmodernismo y sociedad de consumo», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1985, pp. 165-186].

nio del espacio sobre el tiempo en la constitución de lo posmoderno se halla, por tanto, en constante desequilibrio: las realidades a las que responde lo vencen constitutivamente, provocando, según sugiere Jameson en un celebrado pasaje, esa sensación que sólo se puede captar mediante una actualización sardónica de la enseñanza de Kant: lo «sublime histérico».

Convencionalmente se entiende por histeria una exageración de la emoción, un fingimiento semiconsciente de una intensidad ideal para ocultar una frialdad interior (o psicoanalíticamente, al revés). Para Jameson, esta es una condición general de la experiencia posmoderna, marcada por una «mengua del afecto» que sobreviene en cuanto el viejo ego limitado comienza a deshilacharse. El resultado es una nueva falta de profundidad del sujeto, que ya no está contenido dentro de unos parámetros estables, en los que los registros de lo alto y lo bajo eran inequívocos. Aquí, por el contrario, la vida psíquica se vuelve desconcertantemente accidentada y espasmódica, marcada por repentinos descensos de nivel y cambios bruscos de humor que recuerdan algunos aspectos de la fragmentación esquizofrénica. Esa continua mudanza vacilante y balbuciente hace imposible tanto la catexis como la historicidad. A las fluctuaciones de la inversión libidinal en la vida privada ha correspondido una erosión de los marcadores generacionales en la memoria pública, en tanto que las décadas siguientes a los sesenta han tendido a achatarse en una serie sin rasgos distintivos, subsumida a la nómina común de lo posmoderno mismo. Pero si tal discontinuidad debilita en el nivel social la sensación de la diferencia entre periodos, sus efectos a nivel individual distan mucho de ser monótonos. Ahí, por el contrario, las polaridades típicas del sujeto varían entre el júbilo del «asalto a la mercancía», los ratos de embriaguez eufórica del espectador o consumidor, y el abatimiento al fondo «del vacío nihilista más profundo de nuestro ser», como prisioneros de un orden que se resiste a cualquier otro sentido o control[12].

Tras haber trazado el campo de fuerzas de la posmodernidad en los cambios estructurales del capitalismo tardío y el deshilachamiento generalizado de las identidades que provocan, Jameson pudo hacer su tercer movimiento en el terreno de la propia cultura. Aquí su innovación fue temática. Hasta entonces todos los sondeos de lo posmoderno habían sido sectoriales. Levin y Fiedler lo habían detectado en literatura; Hassan lo extendió a la pintura y la música, aunque fuera más por alusión que por exploración; Jencks se centró en la ar-

---

[12] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. 317.

quitectura; Lyotard se detuvo en la ciencia; Habermas tocaba la filosofía. La obra de Jameson fue de otro alcance: una expansión majestuosa de lo posmoderno a través de casi todo el espectro de las artes y gran parte del discurso que las flanquea. El resultado es una pintura mural incomparablemente más rica y amplia que ningún otro documento de esta cultura.

La arquitectura, el aguijón que impulsó a Jameson a avanzar más allá de lo moderno, permaneció siempre en el centro de su visión de lo que vino después. Su primer análisis extenso de una obra posmoderna fue la gran composición sobre el Hotel Bonaventure de Los Ángeles, construido por John Portman, cuyo inicio reproduciremos más adelante: como demuestran las citas, el ejercicio más memorable dentro de todo lo que se ha escrito sobre la posmodernidad. Las meditaciones posteriores de Jameson abrieron un lento camino a través del poblado campo de candidatos al comentario: primero Frank Gehry, luego Peter Eisenmann y Rem Koolhaas. La supremacía del espacio dentro del marco categorial de la concepción posmoderna, tal como la entendía Jameson, aseguraba más o menos que la arquitectura ocuparía un lugar destacado en la mutación cultural del capitalismo tardío en general. Como Jameson ha sostenido con argumentos consistentes, en ella se han liberado cargas explosivas de invención, en una gama de formas que abarca desde lo austero hasta lo suntuoso, que ningún otro arte puede igualar hoy en día, mientras al mismo tiempo se están representando, de manera más gráfica que en ningún otro arte, diversas clases de subsunción al nuevo sistema económico mundial y de intentos de evitarla; y no sólo en tanto que sus aeropuertos, hoteles, edificios de bolsa, museos, quintas y ministerios dependen prácticamente de cálculos de ganancias o deseos de prestigio, sino en la tangibilidad de sus propias formas.

El siguiente punto del sistema de las artes posmodernas era el cine. Por sorprendente que parezca retrospectivamente, en las discusiones anteriores sobre la posmodernidad la ausencia del cine había sido evidente. No es que tal silencio sea inexplicable. La razón principal se encuentra probablemente en una célebre frase de Michael Fried: «El cine no es un arte moderno, ni siquiera en sus formas más experimentales»[13]. En parte quería decir que el cine, al ser el medio más mezclado de todos, estaba excluido de aquel impulso hacia una pureza de la presencia específica de cada arte, exenta de toda referencia a las otras artes, en el que Greenberg había visto la vía regia de lo moderno. Pero

---

[13] Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum,* junio de 1967; reproducido en G. Battcock (ed.), *Minimal Art,* Berkeley/Los Ángeles, 1995, p. 141.

aquel juicio podía tomarse también en otro sentido más ampliamente experimentado. ¿Acaso el triunfo del realismo de Hollywood no había efectivamente invertido la trayectoria del arte moderno relegando con tecnicolor los atrevimientos del cine mudo a la prehistoria de la industria? Tal era, en todo caso, el desafío al que Jameson vino a responder.

Su interés fue absorbido inicialmente por un género cinematográfico que tituló finalmente con el sugestivo oxímoron «nostalgia del presente»: películas como *Fuego en el cuerpo* o, en otra clave, *La guerra de las galaxias,* o *Terciopelo azul,* que expresan con mayor profundidad que la oleada de películas de la moda *retro* propiamente dicha –que contaba ya con dos décadas de producción, desde *American Graffiti* hasta *Indochina*– la peculiar pérdida posmoderna de todo sentido del pasado, en una contaminación oculta de lo real por el anhelo, un tiempo que se añora a sí mismo desde una distancia disimulada e impotente. Si tales formas, como sucedáneos o desplazamientos de la verdadera memoria periódica, revelan una corrupción de lo temporal, otros géneros se pueden leer como respuestas ante la llegada de lo ultraespacial: ante todo, las películas de conspiración como *Videodrome* o *El último testigo (The Parallax View)* interpretadas como ciegas alegorías de la irrepresentable totalidad del capital global y de sus redes de poder impersonales.

De manera consecuente, Jameson procedió a la teorización más completa de la historia del cine que estaba inscrita en la lógica de su investigación. Sostenía que en el desarrollo de ese arte había dos ciclos separados. El cine mudo había seguido efectivamente un camino desde el realismo a la modernidad, si bien, debido al momento en que surgió como posibilidad técnica, con un desfase respecto al paso del capitalismo nacional al imperial que presidía esa transición en los demás ámbitos. Pero este desarrollo fue interrumpido por la introducción del sonido antes de que pudiera darse la posibilidad de un momento posmoderno. Un segundo ciclo recapituló luego las mismas fases en un nuevo nivel tecnológico; Hollywood inventó un realismo de pantalla con una panoplia de géneros narrativos y convenciones visuales que le eran propias, y el cine artístico europeo de los años de posguerra produjo una nueva oleada de alta modernidad. Si el cine posmoderno que había aparecido desde entonces estaba marcado por las compulsiones de la nostalgia, la suerte de la imagen en movimiento durante este periodo en modo alguno se limitaba a eso. Parecía, en efecto, más probable que el vídeo se convirtiera en el medio específicamente posmoderno, sea en las formas dominantes de la televisión comercial, donde el entretenimiento y la publicidad se habían prácticamente fundido en uno, sea en las

prácticas opositoras del vídeo *underground*. La crítica del futuro habría de ocuparse inevitablemente cada vez más de estas.

El mundo del diseño gráfico y de la publicidad se interpenetraba por su parte cada vez más con las bellas artes, como impulso estilístico o fuente de material. En el espacio pictórico, la falta de profundidad posmoderna había encontrado una expresión perfeccionada en las enervadas superficies de la obra de Warhol, con sus impresiones hipnóticamente vacías de las páginas de moda, las estanterías del supermercado y la pantalla de televisión. Aquí Jameson mostró la mayor bravura de todas las yuxtaposiciones entre la alta modernidad y la posmodernidad, al comparar las botas de campesino de Van Gogh, emblemas del trabajo terrenal redimidos en una pira de color, con una de las colecciones de bombas de Warhol, vidriosos simulacros sin tono ni fondo suspendidos en un gélido vacío. Por cierto que la llegada del Pop Art había sido advertida hacía mucho por Jameson como anuncio barométrico de cambios atmosféricos que presagiaban un anticiclón cultural más amplio. Una vez en plena posmodernidad, sin embargo, su atención se desplazó hacia unas prácticas que trataban de superar las convenciones que aquel momento había dejado intactas, en un arte conceptual que se liberaba del propio marco pictórico. En las instalaciones de Robert Gober, ensoñaciones de una comunidad imposible de localizar, y las de Hans Haacke, equipos de batalla de una rebelión forense, formas alternativas de imaginación, que debían algo a Emerson o a Adorno, arrancan espacios utópicos a las presiones claustrales de lo posmoderno propiamente dicho.

Tales energías radicales, liberadas a medida que se van disolviendo las fronteras entre pintura y escultura, entre edificio y paisaje, pertenecen a una productividad más amplia, observable en muchas formas más dúctiles. Jameson apunta que un rasgo peculiar de esa cultura es el privilegio de lo visual, que la distingue de la alta modernidad, en la cual lo verbal conservaba aún gran parte de su antigua autoridad. No es que la literatura haya sido menos afectada por el cambio de periodo, pero según Jameson ha generado trabajos menos originales. Pues aquí el motivo más insistente de lo nuevo era, quizá más que en ningún otro arte, un parasitismo lúdico o solemne de lo viejo. En los textos de Jameson este recurso lleva el nombre de pastiche. La fuente de ese uso estaba en la crítica que hiciera Adorno, en *Filosofía de la nueva música,* de lo que consideraba eclecticismo regresivo de Stravinski; pero Jameson le dio una definición más precisa. El pastiche es una «parodia inexpresiva», sin impulso satírico, de los estilos del pasado. Propagándose por todas las artes, desde la arquitectu-

ra hasta el cine y desde la pintura hasta el rock, se había convertido en el sello más estandarizado de lo posmoderno. Cabe argüir, sin embargo, que la narrativa es ahora el dominio por excelencia del pastiche, pues aquí la imitación de lo difunto, libre de los estorbos de las normativas de construcción o los imperativos de taquilla, puede barajar a voluntad no sólo estilos sino incluso las épocas mismas, revolviendo y empalmando «pasados» artificiales, mezclando lo documental con lo fantástico y prodigando anacronismos, en una resurrección masiva de lo que por fuerza hay que llamar todavía novela histórica. Jameson divisó esa forma en sus inicios, en una lectura elegíaca de las ahora olvidadas ficciones políticas de Doctorow acerca de un pasado radical estadounidense, en las que la imposibilidad de mantener firme algún referente histórico ensombrece el mismo eclipse que las novelas lamentan.

Paralelamente a esos cambios en las artes, y a veces obrando directamente dentro de ellos, los discursos que se ocupaban tradicionalmente del terreno cultural han sufrido una implosión propia. Las disciplinas, antes rigurosamente separadas, de la historia del arte, la crítica literaria, la sociología, las ciencias políticas y la historia, empezaron a perder sus límites claros y a cruzarse unas con otras en unos estudios híbridos y transversales que ya no se podían asignar fácilmente a un dominio u otro. Jameson observó que la obra de Michel Foucault era un ejemplo destacado de semejante trabajo inclasificable. Lo que venía a reemplazar las viejas divisiones entre las disciplinas era un nuevo fenómeno discursivo, designado insuperablemente por su abreviatura norteamericana: *theory* (teoría). La forma peculiar de gran parte de esos trabajos reflejaba la creciente textualización de sus objetos, lo que se podría llamar un resurgimiento, aunque mucho más versátil, de la antigua práctica del «comentario». Los ejemplos más sobresalientes de ese estilo en los estudios literarios eran los escritos deconstructivos de Paul de Man y el «nuevo historicismo» de Walter Benn Michael, obras que Jameson había sometido a una crítica favorable pero severa, sin rechazar el desarrollo en sí mismo, del que su propio trabajo sobre Adorno podría considerarse en muchos aspectos un ejemplo notable.

Más allá de sus efectos inmediatos, lo que esa reorganización del terreno intelectual señalaba era una ruptura más importante. Según la tesis clásica de Weber, el rasgo distintivo de la modernidad era la diferenciación estructural: la autonomización en dominios rigurosamente separados de prácticas y valores que antes estaban íntimamente mezclados en la experiencia social. Habermas ha venido insistiendo siempre en que este proceso no se puede cancelar, so pena de regresión. Aceptando esta premisa, no podía haber síntoma más

ominoso del resquebrajamiento de lo moderno que el derrumbe de esas divisiones conquistadas con tanto esfuerzo. Era el proceso que Fried había previsto y temido en 1967. Diez años después no sólo se había difundido desde las artes a las humanidades y las ciencias sociales, sino que con la llegada de la tarjeta postal filosófica y la señal de neón conceptual corroía la línea divisoria entre esas disciplinas. Lo que la posmodernidad parecía indicar era algo que los grandes teóricos de la modernidad habían excluido: una impensable des-diferenciación de las esferas culturales.

El anclaje de la posmodernidad en las transformaciones del capital; un sondeo de las alteraciones del sujeto; la ampliación del alcance de la indagación cultural: después de estas, Jameson podía hacer un lógico cuarto movimiento. ¿Cuáles eran las bases sociales, cuál el patrón geopolítico de lo posmoderno? El capitalismo tardío seguía siendo una sociedad de clases, pero ninguna de las clases era ya exactamente la misma que antes. El vector inmediato de la cultura posmoderna se encontraba sin duda en el estrato de recién enriquecidos empleados y profesionales que había creado el rápido crecimiento de los sectores especulativos y de servicios de las sociedades capitalistas desarrolladas. Por encima de ese frágil estrato de yuppies asomaban las macizas estructuras de las propias corporaciones multinacionales, vastos servomecanismos de la producción y el poder cuyas operaciones se entrecruzan a lo largo y ancho de la economía global y determinan sus representaciones en el imaginario colectivo. Por abajo, con el desmoronamiento de un orden industrial más viejo se han debilitado las tradicionales formaciones de clase, mientras se van multiplicando las identidades segmentadas y los grupos locales, habitualmente basados en diferencias étnicas o sexuales. A escala mundial –que es el terreno decisivo de la época posmoderna– no ha cristalizado aún ninguna estructura de clases estable que se pudiera comparar a la del capitalismo anterior. Los de arriba tienen la coherencia del privilegio; los de abajo carecen de unidad y de solidaridad. Un nuevo «obrero colectivo» está todavía por surgir. Se trata todavía de unas condiciones de cierta indefinición vertical.

Al mismo tiempo, el repentino alargamiento horizontal del sistema, que por primera vez integra virtualmente al planeta entero en el mercado mundial, significa la entrada en la escena mundial de nuevos pueblos cuyo peso humano está creciendo rápidamente. La autoridad del pasado, que en el Primer Mundo está disminuyendo constantemente bajo la presión de la innovación económica, está decayendo de otra manera con la explosión demográfica del Tercer Mundo, a medida que las nuevas generaciones de seres vivos vienen a superar

en número a todas las legiones de los muertos. Esa expansión de los límites del capital diluye inevitablemente su acervo de cultura heredada. El resultado es que lo posmoderno está acompañado de un característico descenso de «nivel». La cultura moderna era irremediablemente elitista: era producida por exiliados aislados, minorías hostiles y vanguardias intransigentes. Como arte fundido en molde heroico, era opositor por naturaleza: no sólo se mofaba de las convenciones del gusto, sino que desafiaba –lo cual era más significativo– aquello que solicitaba el mercado.

Jameson afirmaba que la cultura posmoderna es, por contraste, mucho más vulgar; pues aquí viene operando otra clase de des-diferenciación más arrolladora. La superación de las fronteras entre las bellas artes había sido un gesto habitual dentro de la tradición insumisa de las vanguardias. La disolución de los límites entre géneros «elevados» y «bajos» de la cultura en general, celebrada ya por Fiedler a finales de los años sesenta, respondía a una lógica distinta. Su dirección fue inequívocamente populista desde el principio. En este aspecto, lo posmoderno ha estado marcado por unos nuevos patrones tanto de consumo como de producción. Por un lado, por ejemplo, las obras cimeras de la narrativa podían llegar regularmente, con la ayuda de premios y de una publicidad profusa, a las listas de títulos más vendidos, cuando no a la gran pantalla, de una manera que antes había sido imposible. Por otro lado, un abanico considerable de grupos hasta entonces excluidos –mujeres, minorías étnicas y otras, inmigrantes– ganaron el acceso a las formas posmodernas, ampliando notablemente la base de la producción artística. En cuanto a la calidad, cierto efecto nivelador era innegable: habían pasado los tiempos de las grandes firmas individuales y de las obras maestras del arte moderno. Eso reflejaba en parte una reacción, necesaria desde hacía mucho, ante unas normas de carisma que se habían vuelto anacrónicas, pero también expresaba una nueva relación con el mercado: el grado en que esta era una cultura de acompañamiento, más que de antagonismo, al orden económico.

En eso, sin embargo, residía precisamente el poder de lo posmoderno. Si lo moderno en su apogeo nunca había sido mucho más que un enclave, Jameson señala que lo posmoderno es ahora hegemónico. Eso no quiere decir que agote el terreno de la producción cultural. Como subrayaba Raymond Williams, todas las hegemonías han sido sistemas «dominantes» más que totales, que prácticamente aseguraban, debido a sus definiciones selectivas de la realidad, la coexistencia de formas «residuales» o «incipientes» que les ofrecían resistencia. Lo posmoderno era un sistema dominante de esta clase y nada más, pero

eso era ya bastante vasto, puesto que esta hegemonía no era un asunto local. Por primera vez era de alcance tendencialmente global; aunque no como puro denominador común de las sociedades capitalistas avanzadas, sino como proyección del poder de una de ellas. «Se podría decir que lo posmoderno es el primer estilo global específicamente norteamericano»[14].

Si esas eran las principales coordenadas de lo posmoderno, ¿cuál era la actitud adecuada ante ese fenómeno? El movimiento final de Jameson tal vez haya sido el más original de todos. Hasta entonces se podía decir que cada contribución significativa a la idea de la posmodernidad había incluido una decidida valoración positiva o negativa. Los juicios antitéticos de Levin y Fiedler, Hassan y Jencks, Habermas y Lyotard, ofrecen un patrón de conjunto. Desde sus posiciones políticas respectivas, los críticos podían lamentar el advenimiento de lo posmoderno como una corrupción de lo moderno o bien celebrarlo como emancipación. En fecha muy temprana, poco después de la conferencia del Whitney, Jameson trazó una ingeniosa combinatoria de tales oposiciones en «Theories of the Postmodern», reproducido en *The Cultural Turn*. El propósito del ejercicio era señalar una salida de ese espacio cerrado y repetitivo. La posición política de Jameson se situaba muy a la izquierda de cualquiera de las figuras trazadas en su esquema. Era el único que había identificado firmemente lo posmoderno con un nuevo estadio del capitalismo, entendido en términos marxistas clásicos. Pero la mera condenación no era más fructífera que la adhesión; hacía falta otra clase de recurso.

La tentación que había que evitar por encima de todo era el moralismo. La complicidad de lo posmoderno con la lógica del mercado y del espectáculo era evidente. Pero su simple condena como cultura era estéril. Para sorpresa de mucha gente, tanto de izquierdas como de derechas, Jameson ha venido insistiendo una y otra vez en la inutilidad de moralizar sobre el auge de lo posmoderno. Por muy exactos que fuesen los juicios locales que ofrecía, tal moralismo era un «lujo empobrecido» que una visión histórica no se podía permitir[15]. En este aspecto, Jameson seguía fiel a unas convicciones que venía defendiendo desde tiempo atrás. Las doctrinas éticas suponían cierta homogeneidad social dentro de la cual pudieran reescribir las exigencias institucionales como normas interpersonales, reprimiendo así las realidades políticas mediante «las categorías arcaicas del bien y del mal, desenmascaradas mucho

---

[14] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. 20.

[15] *Ibid.,* p. 62.

tiempo atrás por Nietzsche como huellas sedimentadas de las relaciones del poder». Mucho antes de ocuparse de lo posmoderno, había definido la posición desde la cual lo enfocaría: «La ética, dondequiera que vuelva a aparecer, se puede tomar como indicio de un intento de mistificar y, en particular, de reemplazar los juicios complejos y ambivalentes de una perspectiva más propiamente política y dialéctica por las confortables simplificaciones de un mito binario»[16].

Estas observaciones iban dirigidas contra el moralismo convencional de la derecha, pero se pueden aplicar en no menor grado al moralismo de la izquierda que trataba de desechar o rechazar el posmodernismo *en bloc*. Las categorías morales son códigos binarios de la conducta individual; proyectadas al plano cultural, se convierten en incapacitación intelectual y política. Tampoco eran de mayor provecho los tropos de la *Kulturkritik* con su tácita huida hacia lo imaginario de algún pasado idílico u otro, desde cuyo balcón se podía censurar un presente derrumbado. La empresa en la que se había embarcado Jameson era algo distinto; e insistía en que requería muchas manos. Una crítica genuina de la posmodernidad no podía ser un rechazo ideológico. La tarea dialéctica sería más bien abrirnos paso a través de lo posmoderno de manera tan completa que nuestra comprensión de la época saliera transformada por el otro lado. Una comprensión totalizadora del nuevo capitalismo ilimitado, una teoría adecuada a la escala global de sus conexiones y disyunciones, seguía siendo el proyecto marxista irrenunciable. Ese proyecto excluía toda respuesta maniquea a lo posmoderno. A los críticos izquierdistas inclinados a tacharlo de contemporizador, Jameson replicaba con ecuanimidad. Aún faltaba la instancia colectiva necesaria para enfrentarse a este desorden, pero una condición de su formación era la capacidad de captarlo desde dentro, como sistema.

Resultados

Una vez situados estos parámetros, había llegado una concepción coherente de la posmodernidad. De ahí en adelante, una sola gran visión domina el terreno, estableciendo los términos de la oposición teórica de la manera más impresionante que se pueda imaginar. Es destino normal de los conceptos estratégi-

---

[16] F. Jameson, *Fables of Aggression – Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist,* Berkeley/Los Ángeles, 1979, p. 56.

cos estar sujetos, en el transcurso de la lucha discursiva por su significado, a apropiaciones e inversiones políticas inesperadas. En este siglo, el resultado característico han sido *détournements* hacia la derecha: así, el término «civilización», antaño bandera y orgullo del pensamiento progresista de la Ilustración, en manos del conservadurismo alemán se convirtió en estigma de la decadencia; y la «sociedad civil», término de crítica para el marxismo clásico, ahora es concepto estelar de la jerga del liberalismo contemporáneo. En el dominio que Jameson ganó sobre el término de posmodernidad, estamos presenciando una proeza en sentido contrario: un concepto cuyos orígenes visionarios habían sido casi enteramente borrados por un uso contemporizador con el orden establecido fue ganado, mediante un despliegue prodigioso de energía e inteligencia teórica, para la causa de una izquierda revolucionaria. Fue una victoria discursiva obtenida en contra de toda probabilidad política, en un periodo de hegemonía neoliberal en que todas las señas familiares de la izquierda parecían anegadas por las olas de la marejada reaccionaria. Se consiguió, sin duda, porque la cartografía cognitiva que ofrecía del mundo contemporáneo captaba de manera inolvidable, a la vez lírica y cáustica, las estructuras imaginativas y la experiencia vivida del tiempo, así como las condiciones que la limitan.

¿Cómo hemos de situar esta hazaña? Se insinúan dos respuestas. La primera se refiere al desarrollo del propio pensamiento de Jameson. He aquí una notable paradoja. Como decíamos, el vocabulario de lo posmoderno le llegó a Jameson relativamente tarde, tras inequívocas muestras iniciales de reserva. Pero la problemática estaba presente muy tempranamente y se despliega con sorprendente continuidad a través de varias obras sucesivas. En su primera monografía, *Sartre – The Origins of a Style* (1961), escrita cuando tenía unos veinticinco años, hablaba ya de una «sociedad sin ningún futuro visible, una sociedad deslumbrada por la permanencia masiva de sus propias instituciones, en la que ningún cambio parece posible y la idea de progreso está muerta»[17]. Diez años después, en *Marxism and Form,* al comparar los bibelots encantados del surrealismo con las mercancías del capitalismo posindustrial –«productos sin ninguna profundidad», cuyo «contenido plástico es totalmente incapaz de servir de conductor de energía psíquica»–, preguntaba «si no estamos presenciando aquí una transformación cultural de notables proporciones, una ruptura histórica de un carácter inesperadamente absoluto»[18].

---

[17] F. Jameson, *Sartre – The Origins of a Style,* Nueva York, 1984 (segunda edición), p. 8.

[18] F. Jameson, *Marxism and Form,* cit., p. 105.

Marxism and Form concluía observando que había aparecido un nuevo tipo de modernidad articulado por Susan Sontag e Ihab Hassan, que no contaba ya, como el arte moderno más antiguo, «con la hostilidad instintiva de un público de clase media del que se presentaba como negación», sino que era bastante «*popular,* quizá no en las pequeñas ciudades del Medio Oeste, pero sí en el mundo dominante de la moda y de los *mass media*». Las películas de Warhol, las novelas de William Burroughs, las obras de teatro de Beckett eran de ese tipo; y «ninguna crítica puede tener fuerza vinculante sin admitir la fascinación de todas esas cosas como estilizaciones de la realidad»[19]. Un tono similar se percibe en *La cárcel del lenguaje,* donde se observa que la «justificación más profunda» del uso de modelos lingüísticos en el formalismo y el estructuralismo no residía tanto en su validez científica como en el carácter de las sociedades contemporáneas, «que ofrecen el espectáculo de un mundo de formas del que la naturaleza en cuanto tal ha sido eliminada, un mundo saturado de mensajes y de información cuya intrincada red de mercancías se puede ver como el verdadero prototipo de un sistema de signos». Había, por tanto, «una consonancia profunda entre la lingüística como método y aquella pesadilla sistematizada y descarnada que es nuestra cultura de hoy»[20].

Pasajes como estos suenan de forma similar a otros tantos afinamientos de la orquesta para la sinfonía que está a punto de empezar. Pero si anticipan tan directamente algún que otro *leitmotiv* de la presentación de lo posmoderno por Jameson, había quizá otro presagio más indirecto de lo que estaba por llegar. Jameson parece haber percibido desde el principio una especie de petrificación de lo moderno como conjunto de formas estéticas, que lo condujo a interesarse por unos autores que se colocaban al margen de esas formas o las trataban con poca consideración. Los dos narradores a los que dedicó estudios independientes fueron Jean-Paul Sartre y Wyndham Lewis. Una razón por la que se sentía atraído por ellos es, sin duda, que ambos eran escritores sumamente políticos, situados en los extremos opuestos del espectro, la izquierda iconoclasta y la derecha radical. Otra razón, en la que el propio Jameson ha insistido, es lo que él llama el «optimismo lingüístico» que compartían, es decir, la confianza en que cualquier cosa se puede expresar en

---

[19] *Ibid.,* pp. 413-414.

[20] F. Jameson, *The Prison-House of Language,* Princeton, 1972, pp. xviii-xix [ed. cast.: *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso,* Barcelona-Caracas-México, Ariel, 1980, pp. 12 y s.].

palabras, con tal que sean lo bastante refractarias[21]. Pero no menos importante, y relacionado con lo anterior, era el ángulo en que se colocaban respecto a la corriente principal del arte moderno. Lewis estaba aislado por su expresionismo mecanicista; Sartre, por su inversión de los aderezos del melodrama. De modo involuntario en un caso (la negligencia con que Lewis conservó en lo sucesivo, como en una cápsula hermética, una «frescura y virulencia» de la estilización que había muerto en el estilo embalsamado de sus grandes contemporáneos) y voluntario en el otro (la renuncia deliberada de Sartre a las formas consagradas y las «vocaciones pasivas y receptivas» de la alta modernidad)[22], eran escritores que a su modo habían tropezado ya con los límites de la modernidad. Hubo un tiempo en que Jameson creía que más allá de ellos podría surgir alguna especie novedosa de realismo. Pero ya se estaba despejando el espacio para un salto mortal a lo posmoderno.

Desde el punto de vista biográfico, el movimiento de Jameson hacia una teoría de la posmodernidad parece, pues, virtualmente inscrito en su trayectoria desde el principio, como si tuviera la misteriosa coherencia de una «elección originaria» en el sentido sartreano. Pero el mismo resultado se puede ver de otra manera. Los escritos de Jameson sobre lo posmoderno pertenecen a una línea intelectual específica. Durante los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, cuando la gran oleada de inquietud revolucionaria que agitaba Europa Central había retrocedido y el Estado soviético estaba ya burocratizado y aislado, se desarrolló en Europa una peculiar tradición teórica que finalmente adquirió el nombre de marxismo occidental. Nacido de la derrota política –el aplastamiento de las insurrecciones proletarias de Alemania, Austria, Hungría e Italia, vivido por sus primeros grandes pensadores György Lukács, Karl Korsch y Antonio Gramsci–, este marxismo estaba separado por una profunda censura del *corpus* clásico del materialismo histórico. En ausencia de una práctica revolucionaria popular, la estrategia política encaminada al derrocamiento del capital se desvanecía, y una vez se había pasado de la gran depresión a la Segunda Guerra Mundial, el análisis económico de sus transformaciones tendía a decaer también.

Como compensación, el marxismo occidental halló su centro de gravedad en la filosofía, donde una serie de pensadores sobresalientes de la segunda generación, como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Jean-Paul Sartre, Henri

---

[21] F. Jameson, *Sartre,* cit., p. 204; *Fables of Aggression,* cit., p. 86.

[22] F. Jameson, *Fables of Aggression,* cit., p. 3; *Sartre,* cit., p. 219.

Lefebvre y Herbert Marcuse, construyeron un notable campo de teoría crítica que no se hallaba aislado de las corrientes circundantes del pensamiento no marxista, sino por lo general en tensión creativa con ellas. Era una tradición que se ocupaba mucho de las cuestiones de método –la epistemología de una comprensión crítica de la sociedad–, para las cuales el marxismo clásico había dejado pocas indicaciones. Pero su alcance filosófico no era meramente metodológico: tenía un foco central de interés sustancial que formaba el horizonte común de esa línea en conjunto. El marxismo occidental era ante todo un conjunto de investigaciones teóricas sobre la cultura del capitalismo desarrollado. La primacía de la filosofía daba a los estudios de esa tradición un matiz particular: de manera decisiva, aunque no exclusiva, permanecía fiel a las preocupaciones estéticas. Aun incluyendo muchos otros aspectos, la cultura significaba, primero y sobre todo, el sistema de las artes. Lukács, Benjamin, Adorno, Sartre, Galvano della Volpe, formaban aquí la regla; Gramsci o Lefebvre, con un sentido más antropológico de la cultura, la excepción[23].

Con todos sus rasgos comunes como tradición, el marxismo occidental era en muchos aspectos relativamente poco consciente de sí mismo. En general, sus pensadores más destacados estaban poco informados unos de otros, separados por las fronteras lingüísticas internas de Europa. La primera obra que ofrecía una visión de conjunto de su repertorio no llegó hasta principios de los años setenta, y llegó de América: no fue otra que *Marxism and Form*. Como ninguna obra anterior, exponía con elegancia la unidad y la diversidad del marxismo occidental. Si el libro de Jameson se centraba en Adorno y Benjamin, Bloch y Marcuse, Lukács y Sartre, dejando de lado a Lefebvre y Gramsci (aunque los mencionaba), sólo estaba cumpliendo la promesa de su título. El hilo dominante de esta corriente era estético. Podría decirse que el marxismo occidental se veía por primera vez tácitamente confrontado con su verdad. ¿Qué significaba, sin embargo, semejante totalización para el futuro de esa tradición? Muchos creíamos que las condiciones que la habían producido pertenecían al pasado y que, probablemente, acabaría siendo reemplazada por otras formas de marxismo más próximas a los modelos clásicos.

Tal apreciación se basaba en el nuevo fermento radical que atravesaba Europa Occidental a finales de los sesenta y principios de los setenta, así como en

---

[23] He discutido el carácter y trasfondo general de esa tradición en *Considerations on Western Marxism,* Londres, 1976 [ed. cast.: *Consideraciones sobre el marxismo occidental,* Madrid, Siglo XXI de España, 1979 y 2012]. Sobre este rasgo en particular, véanse pp. 75-78.

el visible retorno de las energías intelectuales a las cuestiones de economía política y estrategia que habían dominado el orden del día del materialismo histórico más antiguo. La revuelta francesa de Mayo de 1968 podía ser vista como un faro giratorio de ese cambio, transmitiendo la señal de que el marxismo occidental había quedado atrás y pasado al rango de una venerable herencia. Un juicio más sagaz veía la revuelta de Mayo con una luz un tanto distinta, no como el final sino como la culminación de aquella tradición. El libro de Peter Wollen *Raiding the Icebox* es la única obra cuyo vigor soporta la comparación con la de Jameson como mapa de carreteras de la cultura del siglo XX. Un episodio central de su narración es la historia de la Internacional Situacionista, la última de las vanguardias históricas, «cuya disolución en 1972 acabó con una época que había comenzado en París con el Manifiesto Futurista de 1909». Pero la teoría situacionista, que se alimentaba de Lukács, Lefebvre y Breton, era algo más que eso. Habida cuenta que aportó la chispa teórica que desencadenó la explosión de Mayo de 1968, Wollen comenta que «podemos verla igualmente como el epítome del marxismo occidental»[24]. Era una lectura más plausible, aunque la conclusión era bastante parecida. Había que aprender y valorar las lecciones del marxismo occidental, como las de las vanguardias clásicas, pero su tiempo había pasado: «Se ha acabado un periodo»[25].

Es este veredicto el que quedó tan perfectamente desmentido por la obra de Jameson. Su teorización de lo posmoderno, iniciada a principios de los años ochenta, ocupa un lugar entre los grandes monumentos intelectuales del marxismo occidental. Se podría decir, en efecto, que en ella esa tradición alcanzó su culminación. Surgido una vez más de una experiencia de derrota política, el reflujo de la revuelta de los sesenta, y desarrollado en contacto crítico con nuevos estilos de pensamiento alejados del marxismo, sean estructuralistas, deconstructivistas o neohistoricistas, el trabajo de Jameson sobre lo posmoderno respondía a las mismas coordenadas fundamentales que los textos clásicos del pasado. Pero si es en este sentido la continuación de una serie, también es una recapitulación del conjunto en un segundo nivel, pues aquí los diferentes instrumentos y temas del repertorio del marxismo occidental se mezclan en una síntesis formidable. Jameson tomó de Lukács el afán de periodización y la fas-

---

[24] Peter Wollen, *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth Century Culture,* Londres, 1993, p. 124 [ed. cast.: *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX,* Madrid, Akal, 2006].

[25] *Ibid.*

cinación por la narrativa; de Bloch, el respeto hacia las esperanzas y los sueños ocultos en un deslucido mundo de objetos; de Sartre, una familiaridad excepcional con las texturas de la experiencia inmediata; de Lefebvre, la curiosidad por el espacio urbano; de Marcuse, la persecución del rastro del consumo de alta tecnología; de Althusser, una concepción positiva de la ideología como un imaginario social necesario; de Adorno, la ambición de representar la totalidad de su objeto como nada menos que una «composición metafórica»[26].

Tales elementos no se juntan inertes en una combinación forzada, sino que se movilizan en una empresa original que parece absorberlos sin esfuerzo. Dos rasgos dotan a esta obra de una unidad peculiar. El primero es la prosa misma de Jameson, quien una vez comentó que, entre los pensadores del marxismo occidental, Adorno fue «el estilista supremo de todos»[27]. Pero hay momentos en que el lector se pregunta si esa descripción no se aplicaría mejor, o en todo caso de manera más consistente, a él mismo. Jameson empezaba su primer libro con las palabras: «Siempre he creído que un estilo moderno es algo inteligible en sí mismo, por encima y más allá del significado limitado del libro que en él se escribe, y más allá incluso de aquellos sentidos precisos que el autor espera que transporte cada una de las frases que lo constituyen»[28]. Los futuros estudiosos de la obra de Jameson podrían tomar esta frase como lema. Por ahora, basta con señalar dos rasgos de un estilo de imponente esplendor. Los espaciosos ritmos de una sintaxis compleja pero ágil, casi jamesiana en sus tratamientos, representan la absorción de tan variadas fuentes por la teoría misma; mientras que los repentinos estallidos de intensidad metafórica, regocijantes brincos figurativos de un peculiar brillo acrobático, parecen emblemas de los intrépidos movimientos diagonales, más próximos a la inteligencia poética que a la analítica, con los que esta obra interconecta inesperadamente los dispares signos del fenómeno total que está estudiando. Estamos ante un gran escritor.

Al mismo tiempo, el trabajo de Jameson sobre lo posmoderno unifica en un sentido sustancial más profundo las fuentes que utiliza. La tradición marxista occidental se sentía atraída por lo estético como consuelo involuntario de las dificultades insuperables que hallaba en el terreno político y económico. El resultado fue un espectro notable de reflexiones sobre diferentes as-

---

[26] Véase F. Jameson, *Marxism and Form,* cit., p. 7.

[27] *Ibid.,* p. xiii.

[28] F. Jameson, *Sartre,* cit., p. vi.

pectos de la cultura del capitalismo moderno. Pero esas reflexiones nunca fueron integradas en una teoría consistente de su desarrollo económico, sino que permanecieron por lo general en un rincón especializado y un tanto distanciado del movimiento más amplio de la sociedad; desde el punto de vista del marxismo más clásico, se las podía tachar incluso de cierto idealismo. El análisis de lo posmoderno de Jameson, por el contrario, desarrolla por primera vez una teoría de la «lógica cultural» del capital que simultáneamente ofrece un retrato de las transformaciones de esta forma social como un todo. Se trata de una visión que abarca mucho más. Aquí, en el paso de lo sectorial a lo general, la vocación del marxismo occidental ha alcanzado su consumación más completa.

Las condiciones de esa ampliación eran históricas. No estaban del todo equivocados quienes sostenían que los últimos años sesenta marcaban una ruptura crítica en el paisaje de la izquierda. En lo intelectual, como indica el título de su ensayo y de su libro decisivos, el giro de Jameson hacia una teoría de lo posmoderno fue posibilitado por *El capitalismo tardío* de Ernest Mandel, estudio económico que se situaba en una tradición clásica distinta de cualquier variante del marxismo occidental. En lo empírico, la vida económica misma estaba ya de todos modos tan impregnada por los sistemas simbólicos de información y persuasión que la noción de una esfera independiente de una producción más o menos ajena a la cultura iba perdiendo sentido. De ahí en adelante, toda teoría mayor de la cultura estaba obligada a abarcar una proporción más grande que nunca de la civilización del capital. El objeto tradicional del marxismo occidental se había agrandado enormemente. Así, la recuperación de su herencia por Jameson pudo suministrar una descripción mucho más sabia y política de las condiciones de vida contemporáneas que los precedentes en los que se apoyaba.

Para el efecto del análisis de Jameson es crucial aquí el sentido de la «epocalidad». Esta manera de leer los signos del tiempo debe mucho a Lukács. Pero los principales ejercicios de análisis epocal llevados a cabo por Lukács, *El alma y las formas* y la *Teoría de la novela,* siguen siendo estéticos y metafísicos. Cuando pasó a lo político, en su breve pero notable estudio *Lenin,* Lukács definió la época que se había iniciado con la catástrofe de la Gran Guerra como marcada por encima de todo por «la actualidad de la revolución». Cuando los acontecimientos frustraron esa esperanza, no podía seguir ninguna descripción ulterior. Entonces fue Gramsci, el pensador del marxismo occidental que menos influyó en Jameson, quien trató de captar la naturaleza de la consolidación del capital

y sus contrarrevoluciones durante el periodo de entreguerras. Sus notas sobre el fordismo representan efectivamente el único precedente real de la empresa de Jameson dentro de esta tradición. No es casual que dieran pie a tantas discusiones después de la Segunda Guerra Mundial, y en los años setenta y ochenta a diversos intentos de delimitar los rasgos de un «post-fordismo».

Pero por vigorosas y originales (y a veces sumamente idiosincráticas) que fuesen las ideas de Gramsci sobre el fordismo –que abarcaban la producción en masa, la disciplina laboral rigurosa y los altos niveles salariales de los Estados Unidos, el puritanismo para las clases bajas y el libertinaje para los estratos superiores, las religiones sectarias de la Norteamérica liberal y las organizaciones corporativas de la Italia fascista–, aun así siguieron siendo lacónicas y asistemáticas. En cierto sentido, su «epocalidad» fallaba el tiro. Aquellos apuntes, que en muchos aspectos se adelantaban a su tiempo y en unos pocos estaban atrasados, resultaron sugerentes sobre todo después del evento. La descripción de lo posmoderno de Jameson no contiene descubrimientos comparables acerca del proceso de trabajo o la producción, puesto que se apoya en estudios independientes de economía; pero obviamente es mucho más detallada y desarrollada como definición de una época, y está confirmada por la experiencia contemporánea. Pero una gran parte de la carga crítica de esta teoría deriva también de la tensión que mantiene con el clima de los tiempos que describe. Pues como leemos en la primera frase de *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism:* «Lo más seguro es entender el concepto de lo posmoderno como un intento de pensar el presente históricamente en una edad que ha olvidado, ante todo, cómo se piensa históricamente»[29].

Si en todos esos aspectos la obra de Jameson aparece como un final grandioso del marxismo occidental, en otro sentido ha rebasado considerablemente esa tradición. El marxismo occidental se había originado en Europa, y el trabajo de sus mayores pensadores, en cuanto fuerza intelectual, nunca llegó mucho más lejos. Lukács era conocido en Japón antes de la guerra, y la Escuela de Fráncfort descubrió en el exilio los Estados Unidos. Más tarde, Sartre fue leído por Fanon, y Althusser era estudiado en América Latina. Pero en lo esencial era aquel un marxismo cuyo radio de influencia permanecía limitado al núcleo original del mundo capitalista avanzado: era occidental no sólo en cuanto a su origen y sus temas, sino también en cuanto a su impacto. La teoría de lo posmoderno de Jameson rompió este patrón. Sus formulaciones iniciales

[29] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. ix.

se centraban principalmente en Norteamérica; pero a medida que se iba desarrollando su trabajo sobre la cuestión, se iban ampliando sus implicaciones: la posmodernidad, concluía Jameson, era –no adicionalmente, sino intrínsecamente– el éter cultural de un sistema global que sobrepasaba todas las divisiones geográficas. Su lógica obligó a Jameson a un giro importante en su propio terreno de investigación.

Hasta poco antes de comenzar la década de los ochenta, la práctica crítica de Jameson era exclusivamente literaria y sus objetos fueron eminentemente occidentales. En el primer plano de su atención figuraban personajes como Proust, Hemingway, Balzac, Dickens, Eichendorff, Flaubert o Conrad. A partir de los años ochenta se produjo un brusco cambio. Las formas visuales empiezan a competir con las escritas y pronto llegan a predominar: un giro que es evidente en el propio texto de *Postmodernism*. Al mismo tiempo hay un llamativo movimiento hacia el exterior, hacia culturas y regiones fuera de Occidente. Durante este periodo, Jameson iba a reflexionar sobre los japoneses Natsume Soseki y Kojin Karatani; sobre Lu Xun y Lao She, de China; Ousmane Sembène, de Senegal; sobre los cubanos Humberto Solas y Miguel Barnet; Edward Yang, de Taiwan, y sobre Kidlat Tahimik, de las Filipinas[30]. En *The Cultural Turn* se encuentran discusiones sobre la obra cinematográfica de Paul Leduc, director mexicano de una película muda rodada en Venezuela, y Souleymane Cissé, de Mali. ¿Hay algún crítico contemporáneo de un alcance comparable, siquiera remotamente?

El sentido de tales intervenciones fue alentar una «estética geopolítica» adecuada a la ampliación del universo cultural bajo las condiciones posmodernas. Y no fue un compromiso a distancia. Jameson expuso el conjunto de sus ideas sobre la posmodernidad por primera vez en un curso impartido en Pekín en 1985 y publicó una recopilación sobre el tema en China varios años antes de publicar otra en América. Su informe sobre «La posmodernidad y el mercado» fue puesto a prueba en Seúl, y el extenso texto sobre «Las transformaciones de

---

[30] Véase, respectivamente, «Soseki and Western Modernism», *boundary 2,* otoño de 1991, pp. 123-141; «In the Mirror of Alternate Modernities», *South Atlantic Quarterly,* primavera de 1993, pp. 295-310; «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text,* otoño de 1986, pp. 65-88; «Literary Innovation and Modes of Production», *Modern Chinese Literature,* septiembre de 1984, pp. 67-72; «On Literary and Cultural Import-Substitution in the Third World: the Case of the Testimonio», *Margins,* primavera de 1991, pp. 11-34; *The Geopolitical Aesthetic,* Londres, 1992, pp. 114-157, 186-213 [ed. cast.: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial,* Barcelona, Paidós, 1995].

la imagen» se debe a un discurso pronunciado en Caracas. Escenarios como estos no fueron casuales. La teoría de la posmodernidad de Jameson ha conquistado un público creciente en países que antes pertenecían al Tercer Mundo o al Segundo, porque habla de un imaginario cultural que les es familiar, que forma parte del tejido de su propia experiencia. Un marxismo que se encuentra tan cómodo en los grandes centros metropolitanos del Sur y del Este ya no es exclusivamente occidental. Al evadirse así de Occidente, la idea de lo posmoderno ha vuelto, cerrando el círculo, a su inspiración original, como un tiempo en el que el dominio de Occidente hubiera cesado. La confianza visionaria de Olson no estaba fuera de lugar; el poema *The Kingfishers* se podría leer casi como un anuncio de la hazaña de Jameson.

Pero eso fue posible porque Jameson compartía con Olson algo que lo distingue del linaje intelectual del que desciende. La obra de Jameson se aparta en un aspecto crucial del tenor de todo el marxismo occidental; era esta una tradición cuyos mayores monumentos estaban todos afectados de una u otra manera, abiertamente o en secreto, por un profundo pesimismo histórico[31]. Sus temas más originales y vigorosos –el asalto a la razón de Lukács, la guerra de posiciones de Gramsci, el ángel de la catástrofe de Benjamin, el sujeto dañado de Adorno, la violencia de la escasez de Sartre, la ubicuidad de la ilusión de Althusser– no hablaban de un futuro aliviado, sino de un presente implacable. Dentro de una gama común, los tonos variaban entre el estoicismo y la melancolía, entre lo triste y lo apocalíptico. Los escritos de Jameson son de un timbre distinto. A pesar de que su tema no es ciertamente muy cómodo para la izquierda, el tono en que lo trata nunca es agrio ni abatido. Todo lo contrario, la magia del estilo de Jameson ha logrado crear algo que podría creerse imposible: un encantamiento lúcido del mundo.

Sus temas son tan serios como cualquier otro dentro de su tradición. Pero un rocío de sorpresa y placer –las oportunidades de la felicidad en tiempos sofocantes– nunca está lejos del oleaje ni aun de la reflexión más ominosa. «Mover, instruir, deleitar.» Si pocos pensadores subversivos han llegado tan cerca de los objetivos del arte, las razones son, sin duda, en parte contingentes. Jameson sabe evocar la experiencia corpórea de manera tan memorable como Sartre, pero el tono emocional suele ser de signo opuesto, más afín al júbilo que a la repugnancia. Los placeres del intelecto y de la imaginación se describen de manera no menos vívida que los de los sentidos. El resplandor del que Jameson

---

[31] Sobre este aspecto, véase mi *Considerations on Western Marxism,* cit., pp. 88-92.

sabe dotar objetos, conceptos y ficciones es el mismo[32]. Las fuentes biográficas de esa jovialidad de ánimo son una cosa, y otra sus premisas filosóficas. Detrás de este asentimiento al mundo está el talante profundamente hegeliano del marxismo de Jameson, observado por muchos críticos[33], que lo ha equipado para arrostrar las adversidades de la época y abrirse paso entre sus confusiones con una intrépida ecuanimidad muy propia de él. En el pensamiento de Hegel no hay sitio para categorías como las de optimismo o pesimismo. La obra de Jameson no se puede describir como optimista en el sentido en que podemos decir que la tradición marxista occidental era pesimista. Su actitud política ha sido siempre realista. «La Historia es lo que duele, lo que niega el deseo e impone unos límites inexorables a la práctica tanto individual como colectiva», sobre todo en «el fracaso definitivo de todas las revoluciones que han tenido lugar en la historia humana» hasta ahora[34]. Pero las ansias utópicas no son fáciles de reprimir y se pueden reavivar de la manera más impredecible. Es también esta nota, la persistencia subterránea de la voluntad de cambiar, la que ha dado a la obra de Jameson una fuerza de atracción más allá de las inmediaciones de un Occidente agotado.

---

[32] Quizá el mejor ejemplo es su artículo sobre *Passion* de Godard en *The Geopolitical Aesthetics,* Londres, 1992, pp. 158-185. El contraste con el tratamiento del mundo de los objetos de Adorno, incluso en sus momentos más elocuentes, es significativo. Compárese, sobre un tema muy parecido, el pasaje de *Minima Moralia* (p. 40) [pp. 44-45 de la ed. castellana (vol. IV de la *Obra completa*), Madrid, Akal, 2004], de gran belleza en sí mismo, sobre la ventana de hojas y el discreto pestillo frente a la costumbre de cerrar de golpe las puertas del automóvil o del frigorífico, con la ensoñación de Jameson sobre las levitaciones del garaje californiano en *Signatures of the Visible,* Nueva York, 1992, pp. 107-108 [ed. cast.: *Signaturas de lo visible,* Buenos Aires, Prometeo, 2012].

[33] Véase sobre todo Michael Sprinker, «The Place of the Theory», *New Left Review,* n.º 187, mayo-junio de 1991, pp. 139-142.

[34] F. Jameson, *The Political Unconscious,* cit., p. 102.

IV Efectos posteriores

La captura de lo posmoderno por Jameson estableció los términos del debate que siguió. No sorprende que las intervenciones más significativas posteriores a su entrada en este terreno hayan sido también de origen marxista. Las tres contribuciones más destacadas se pueden leer como intentos de complementar o de corregir, cada una a su manera, el estudio original de Jameson. El libro de Alex Callinicos *Against Postmodernism* (1989) propone un análisis más detenido del trasfondo político de lo posmoderno. La obra de David Harvey *The Condition of Postmodernity* (1990) ofrece una teoría mucho más completa de sus supuestos económicos, mientras que *The Illusions of Postmodernism* (1996), de Terry Eagleton, aborda el impacto de su difusión ideológica. Todas estas obras plantean problemas de demarcación. ¿Cómo se ha de periodizar lo posmoderno? ¿A qué configuración intelectual corresponde? ¿Cuál es la respuesta adecuada frente a ello?

Periodización

La cuestión central es aquí la primera, el tema de la periodización. El primer crítico izquierdista de Jameson había señalado una incongruencia de su construcción[1]. Si la posmodernidad era la lógica cultural del capitalismo tardío, ¿no debía coincidir con él más o menos exactamente en el tiempo? Pero según la obra de

[1] Véase Mike Davis, «Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism», *New Left Review,* n.º 151, mayo-junio de 1985, pp- 106-113.

Mandel *El capitalismo tardío,* en la que Jameson basaba su concepción de un nuevo estadio del desarrollo capitalista, ese estadio había llegado, en general, a partir de 1945, mientras que Jameson situaba el surgimiento de lo posmoderno a principios de los años setenta. Si bien cabía argüir que la plena realización del modelo de Mandel no se producía de la noche a la mañana, tamaño desfase no dejaba de ser inquietante. Alex Callinicos y David Harvey, quienes escribían prácticamente al mismo tiempo, llegaron a conclusiones opuestas. Harvey, cuya obra anterior *The Limits of Capital* [*Los límites del capitalismo y la teoría marxista,* 1990] había esbozado la más sistemática y original de las teorías marxistas de las crisis económicas, sostenía que el advenimiento de la posmodernidad, acertadamente fechado hacia principios de los setenta, reflejaba efectivamente una ruptura simultánea con el modelo de desarrollo capitalista de la posguerra. Con la recesión de 1973, el fordismo, minado por la creciente competitividad internacional, el descenso de los beneficios de las grandes empresas y una inflación acelerada, había caído en una crisis de sobreacumulación diferida desde mucho tiempo atrás.

Como respuesta había surgido un nuevo régimen de «acumulación flexible», a medida que el capital ampliaba sus márgenes de maniobra en todos los ámbitos. El nuevo periodo vio una mayor flexibilidad de los mercados laborales (contratos temporales, sobreexplotación de inmigrantes y autóctonos), de los procesos de fabricación (la «fábrica difusa» y la producción *just-in-time,* justo a tiempo), del output de mercancías (producción por encargo) y, sobre todo, de unas operaciones financieras desreguladas en un solo mercado mundial de dinero y crédito. Este incansable sistema especulativo era la base existencial de las diversas formas de cultura posmoderna, cuya realidad y novedad no dejaban lugar a dudas: una sensibilidad estrechamente relacionada con la desmaterialización del dinero, lo efímero de la moda y el exceso de simulación de las nuevas economías. Nada de eso suponía un cambio fundamental del modo de producción en cuanto tal, ni mucho menos una solución a largo plazo a las presiones de la sobreacumulación, que no habían sufrido aún la purga necesaria de una desvalorización masiva de capital. Ni tampoco se podía describir, de hecho, la acumulación flexible en sí misma como dominante universal, pues en los casos más típicos coexistía en estructuras mixtas con las formas fordistas más antiguas, y ni siquiera las transiciones de lo uno a lo otro eran en modo alguno siempre irreversibles[2]. Lo que había

[2] David Harvey, *The Condition of Postmodernity,* Oxford, 1990, pp. 121-197 [ed. cast.: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural,* Buenos

sufrido, sin embargo, una alteración crítica era la posición y la autonomía de los mercados financieros dentro del capitalismo, que dejaban fuera de maniobra a los gobiernos nacionales, creando así una situación de inestabilidad sistemática sin precedentes.

Callinicos, por otra parte, invirtió esa línea de argumentación. Si bien era cierto que el capital global estaba más integrado que nunca y poseía unos grados inauditos de movilidad, de ningún modo resultaba de eso una «ruptura» en la historia del capitalismo, pues los Estados nacionales conservaban unos poderes decisivos de regulación, como había demostrado en los años ochenta el irónico éxito del keynesianismo militar de Reagan al reajustar la economía mundial. En cuanto a los otros rasgos de la «acumulación flexible», eran en su mayor parte exageraciones o mitos: la fuerza de trabajo estaba menos segmentada, la producción por encargo menos difundida y el sector de servicios era mucho menos importante de lo que sugerían las teorías del posfordismo, del mismo modo que el propio fordismo era una noción exagerada en cuanto idea de un dominio homogéneo de la producción estandarizada y en masa que jamás había existido, salvo en un número limitado de industrias de bienes de consumo permanente. De modo semejante, la posmodernidad como conjunto preciso de prácticas artísticas, por no decir como dominante cultural, era en gran medida ficción. Prácticamente todos los rasgos o recursos estéticos que se atribuyen a la posmodernidad, sea el bricolaje con la tradición, el juego con lo popular, la reflexividad, el híbrido, el pastiche, las florituras o el descentramiento del sujeto, se hallaban también en el arte moderno. Tampoco aquí cabía discernir ninguna ruptura crítica.

Lo que se observaba era algo distinto: a saber, una degradación gradual del propio arte moderno, a medida que se iba convirtiendo cada vez más en mercancía y se integraba en los circuitos del capital de la posguerra. Los orígenes de esa decadencia, sin embargo, habían de atribuirse, en primer lugar, no tanto a unos cambios económicos mayores ni tampoco a alguna lógica inmanente de lo estético, sino más directamente a la historia política de los tiempos. Históricamente, la modernidad había alcanzado su apogeo con el grupo de las vanguardias revolucionarias del periodo de entreguerras: el constructivismo en Rusia, el expresionismo y la *neue Sachlichkeit* en Alemania, el surrealismo en Francia. La victoria de Stalin y Hitler acabó con esos movimientos. De manera análoga,

---

Aires, Amorrortu, 1998 y 2012]. La equilibrada coherencia de esta obra es verdaderamente impresionante.

la posmodernidad –que, estéticamente, era poco más que una vuelta menor de la espiral descendiente de la modernidad, si bien de mucha mayor importancia ideológica– se había de entender como producto de la derrota política de la generación radical de finales de los años sesenta. Una vez frustradas sus esperanzas revolucionarias, esa hueste había encontrado compensación en un hedonismo cínico que halló salida abundante en el *boom* del sobreconsumo de los años ochenta. «Esta coyuntura –la prosperidad de la nueva clase media occidental combinada con el desengaño político de muchos de sus miembros más capaces de expresarse– ofrece el contexto de la proliferación de discursos sobre la posmodernidad»[3].

Diagnósticos tan encontrados, obtenidos desde puntos de partida comunes, plantean con urgencia el problema de situar lo posmoderno con cierta precisión. En un ensayo sobre los orígenes del arte moderno de la *Belle Époque* europea, sugerí una vez que se entendía mejor como resultado de un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas: una economía y una sociedad que aún eran industriales sólo a medias y en las que el orden dominante seguía siendo en gran medida agrario o aristocrático; una tecnología de inventos espectaculares, cuyo impacto era todavía reciente o incipiente, y un horizonte político abierto, en el que muchos esperaban o temían algún tipo de levantamientos revolucionarios contra el orden dominante[4]. En el espacio así delimitado podía desencadenarse una gran variedad de innovaciones artísticas: el simbolismo, el imaginismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo; algunos explotaban la memoria clásica o los estilos patricios, otros se sentían atraídos por una poética de la nueva maquinaria, otros aún se entusiasmaban con visiones de la revuelta social, pero nadie vivía en paz con el mercado como principio organizador de una cultura moderna: en este sentido, eran prácticamente sin excepción antiburgueses.

La Primera Guerra Mundial, al destruir los antiguos regímenes de Rusia, Austria-Hungría y Alemania, y debilitar a los terratenientes de otras partes, modificó esas condiciones pero no las abolió. Las clases altas europeas y su *train de vie* seguían más o menos como antes; las formas avanzadas de organi-

---

[3] P. Anderson, *Against Postmodernism,* Cambridge, 1989, p. 168 [ed. cast.: *Contra el posmodernismo. Una crítica marxista,* Bogotá, El Áncora, 1999].

[4] Alex Callinicos, «Modernity and Revolution», *New Left Review,* n.º 144, marzo-abril de 1984; reproducido con una posdata de 1985 en *A Zone of Engagement,* Londres, 1992, pp. 25-55 [ed. cast.: *Campos de batalla,* Barcelona, Anagrama, 1998].

zación industrial y consumo de masas –el fordismo de Gramsci– permanecían restringidas en gran medida a los Estados Unidos; la revolución y la contrarrevolución se enfrentaban en batalla abierta desde el Vístula hasta el Ebro. En tales condiciones, continuaban surgiendo formas y movimientos de vanguardia de gran vigor: la Opojaz de Rusia, la Bauhaus en Alemania, el surrealismo en Francia. La censura vino con la Segunda Guerra Mundial, cuyo desenlace destruyó en la mayor parte del continente las viejas elites agrarias y su modo de vida, instaló en el Oeste unas democracias capitalistas estables y los bienes de consumo estandarizados, y destripó los ideales de la revolución en el Este. Una vez desaparecidas todas las fuerzas que lo habían estimulado históricamente, el *élan* del arte moderno se agotó. Había vivido de lo asincrónico, de lo que era pasado o futuro dentro del presente, y murió con la llegada de lo puramente contemporáneo: el monótono estado de estabilidad del orden atlántico de la posguerra. De ahí en adelante, todo arte que aún quería ser radical estaba destinado rutinariamente a la integración comercial o a la cooptación institucional.

Mucho se podría decir hoy en día de este rápido bosquejo, a modo de ampliación o de crítica. Para empezar, invita a una mayor matización geográfica. ¿Qué fue lo que determinó la propensión al entusiasmo tecnológico de las primeras formas de arte moderno? ¿Por qué Gran Bretaña parece haber sido tan estéril en movimientos innovadores? ¿Y lo fue de verdad? ¿Se puede considerar el surrealismo simplemente como la última de la serie de vanguardias mayores de entreguerras, o estaba configurando también algo nuevo? Las respuestas a preguntas como estas deberían examinar más detenidamente las particularidades nacionales de las diferentes culturas de aquel tiempo. Esquemáticamente se podría concebir, por ejemplo, un espectro de actitudes ideales ante las nuevas maravillas mecánicas de principios del siglo XX, que variarían en proporción inversa al grado de su implantación: las dos potencias industrialmente más atrasadas del continente, Italia y Rusia, generaron las vanguardias más fervientemente tecnicistas, en sus futurismos respectivos; mientras Alemania, que combinaba las industrias avanzadas del Oeste con el paisaje retrógrado del Este, estaba escindida entre el expresionismo que aborrecía la metrópoli y la Bauhaus que la cortejaba; Francia, por otra parte, con su estructura de pequeña producción modestamente próspera en la ciudad y en el campo, permitía una síntesis más imaginativa en el surrealismo, hechizado precisamente por el entrelazamiento de lo viejo y lo nuevo. En cuanto a Gran Bretaña, la poca duración de sus vacilantes impulsos modernos estaba sin duda relacionada con la ausencia de todo elemento insurgente de cierta importancia en el movimiento

obrero; pero también era seguramente el resultado de una industrialización temprana y del desarrollo gradual de una economía en su mayor parte urbanizada pero ya tradicional cuya lentitud actuaba de amortiguador del impacto de la nueva era de las máquinas que en otros lugares electrizaba a las vanguardias.

Pero las limitaciones más importantes del análisis que hemos resumido se hallan al final del relato más que al principio. Situar el fin del arte moderno después de 1945 suponía ciertamente un corte demasiado abrupto; el análisis de Peter Wollen lo demuestra ampliamente. El legado de las vanguardias de antes de la guerra no se podía extinguir de la noche a la mañana, ya que seguía en pie necesariamente como memoria y como modelo interno, por poco favorables que fuesen las circunstancias externas a su reproducción. En Norteamérica, el expresionismo abstracto ofrecía una ilustración precisa de la nueva situación. La Escuela de Nueva York, que desde el punto de vista formal era un gesto moderno ejemplar, la más radical ruptura colectiva con la figuración que se había dado hasta la fecha, pasó de la buhardilla a la apoteosis a la velocidad del rayo, comparativamente hablando, señalando algo bastante nuevo en la historia de la pintura. Fue una vanguardia que dentro de su breve lapso de vida se convirtió en ortodoxia capitalizada como inversión simbólica por el gran dinero y promulgada como valor ideológico por el Estado. Había, sin embargo, una peculiar ironía en su celebración propagandística como arte de la guerra fría por la USIA, la United States Information Agency. Las relaciones con el surrealismo eran vitales para el expresionismo abstracto, y las posiciones políticas de sus pintores más destacados difícilmente podían estar más alejadas de su uso como publicidad moral del Mundo Libre: Rothko era anarquista, Motherwell socialista y Pollock, según la opinión privada de Clement Greenberg, su mayor defensor público, nada menos que «un maldito estalinista desde el principio hasta el fin»[5].

En Europa, donde la lógica anexionista del mercado de arte de la posguerra era menos arrolladora y aún subsistían considerables fuerzas de resistencia al sistema de la guerra fría, era también mucho más fuerte la continuidad con los objetivos revolucionarios de las vanguardias del periodo de entreguerras. El surrealismo era aún capaz de inspirar sucesivos proyectos concebidos más o menos a su imagen, como demuestra Wollen en su detallada reconstrucción del movimiento que se prolonga desde COBRA y el *lettrisme* hasta la Interna-

[5] Véase T. J. Clark, «In Defense of Abstract Expressionism», *October,* n.º 69, verano de 1994, p. 45.

cional Situacionista[6]. Aquí revivió una vez más la ambición heroica de las vanguardias históricas: la transfiguración tanto del arte como de la política. Pero ya antes del clímax de 1968 el vínculo se había aflojado. Las ramas artísticas del movimiento situacionista eran esencialmente un producto de la periferia: Dinamarca, Holanda, Bélgica y el Piamonte, donde el sistema de galerías era débil. La dirección política estaba centrada en Francia, donde tanto la militanda revolucionaria como el mercado de arte eran mucho más fuertes; lo cual creaba en el seno de la Internacional un terreno de recelos que los artistas tuvieron que pagar con la expulsión o el abandono de la organización, condenando a su vez a la Internacional Situacionista a los riesgos y a la transitoriedad propios de toda politización excesiva. Otra gran aventura de aquellos años fue de mayor duración. A lo largo de una trayectoria extrañamente paralela en muchos aspectos, el cine de Jean-Luc Godard evolucionó durante el mismo periodo hacia unas formas cada vez más radicales (elipsis narrativa, desfase entre sonido e imagen, subtítulos didácticos), improvisando una serie de obras poco menos que magistrales, hasta culminar después de 1968 en una convulsa e insostenible apuesta por un ascetismo revolucionario. Más tarde, el retiro de Godard a Suiza se podría comparar a los refugios que hallaba Asger Jorn en Liguria y en Dinamarca: era una forma distinta de productividad, una vez más desde los márgenes.

El cuarto de siglo que siguió al fin de la guerra parece pues, retrospectivamente, un interregno durante el cual las energías modernas no fueron sometidas a una cancelación repentina sino que siguieron brillando de modo intermitente aquí y allá, donde las condiciones lo permitían, en medio de un clima general inhóspito. El suelo para una configuración enteramente nueva no estuvo preparado hasta principios de los años setenta. Si queremos fijar el surgimiento de lo posmoderno con mayor precisión, un procedimiento posible es examinar lo que había reemplazado a los principales factores determinantes de la modernidad. La obra de Jameson contiene, en efecto, indicadores que apuntan a la mayor parte de los cambios relevantes con cuya ayuda el más ligero reajuste proporciona el enfoque más preciso que se requiere. La posmodernidad puede ser vista como un campo cultural triangulado a su vez por tres coordenadas históricas nuevas. La primera reside en el destino del propio orden imperante. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el poder de la tradición aristocrática había sido liquidado en toda la Europa continental. Pero su «otro»

---

[6] P. Wollen, *Raiding the Icebox,* cit., pp. 135-150.

tradicional, rival y socio, sobrevivió durante el lapso de otra generación. Podemos hablar todavía de la burguesía como clase en el sentido del término en que Max Weber podía declarar con orgullo que pertenecía a ella; es decir, una fuerza social dotada de un sentido propio de su identidad colectiva, unos códigos morales y un *habitus* cultural característicos. Si deseamos resumir ese mundo en una sola impresión visual, podemos decir que era un escenario en el que los hombres aún llevaban sombrero. Los Estados Unidos tuvieron su versión propia en el «dinero viejo» del *establishment* de la Costa Este.

Schumpeter sostenía siempre que el capitalismo, como sistema económico intrínsecamente amoral, movido por la búsqueda del beneficio, que disolvía todas las barreras que se oponían a los cálculos de mercado, dependía críticamente de valores y modales precapitalistas, esencialmente nobiliarios, para mantenerse unido como orden político y social. Pero esa «estructura de refuerzo» aristocrática, según afirmaba, se veía por lo general reforzada a su vez por una estructura de apoyo secundaria, que consistía en unos ambientes burgueses convencidos de la dignidad moral de su vocación, más próximos subjetivamente a los retratos de Mann que a los de Flaubert. Durante la época del plan Marshall y la formación de la Comunidad Europea, ese mundo seguía vivo. En el ámbito político, esa continuidad se encarnaba en personajes importantes como Konrad Adenauer, Alcide de Gasperi o Jean Monnet, y en sus relaciones políticas con los grandes de un pasado señorial, como Churchill o De Gaulle, como impresiones que aún sobrevivían de un pacto original que había cesado de estar socialmente vigente. Resultaría, sin embargo, que las dos piezas de la vieja estructura eran más interdependientes de lo que antaño parecieran.

Durante otros veinte años, también la burguesía en sentido estricto, como clase dotada de una moral propia y conciencia de sí misma, estuvo poco menos que extinta. Algunos restos de un ambiente burgués tradicional se encuentran todavía en diversos lugares, en las ciudades de provincias de Europa y quizá en ciertas regiones de Norteamérica, y por lo general se conservan gracias a la piedad religiosa: las redes familiares del Véneto o del País Vasco, los próceres conservadores del Bordelais, partes de la *Mittelstand* alemana, etcétera. Pero, en términos generales, aquella burguesía que conocían Baudelaire y Marx, Ibsen y Rimbaud, Grosz y Brecht, e incluso Sartre y John O'Hara, pertenece al pasado. En lugar de aquel sólido anfiteatro hay una pecera de formas fluctuantes y evanescentes: los arbitristas y ejecutivos, auditores y conserjes, administradores y especuladores del capital contemporáneo, funciones de un universo monetario que no conoce fijezas sociales ni identidades estables.

No es que en las sociedades más ricas del mundo de la posguerra haya aumentado mucho la movilidad entre las generaciones, si es que ha aumentado. Esas sociedades permanecen tan objetivamente estratificadas como siempre. Pero los indicadores de posición culturales y psicológicos han venido sufriendo una erosión cada vez mayor entre quienes disfrutan de riqueza o poder. Agnelli o Wallenberg evocan ahora un pasado remoto, en un tiempo cuyas máscaras típicas son (Michael) Milken o (Bill) Gates. A partir de los años setenta, cambió también el personal directivo de los Estados más importantes: entre las nuevas caras estaban Richard Nixon, Kakuei Tanaka y Bettino Craxi. En un sentido más amplio, en la esfera pública avanzaban juntas la democratización de los modales y la desinhibición de las costumbres. Durante largo tiempo los sociólogos habían debatido sobre el *embourgeoisement* o aburguesamiento de la clase obrera occidental –un término poco o nada feliz para designar el proceso en cuestión–. En los años noventa, sin embargo, el fenómeno más notable ha sido lo que podríamos llamar un encanallamiento general de las clases poseedoras: princesas estrella y presidentes corruptos, alquiler de habitaciones en las residencias oficiales y sobornos por anuncios publicitarios de productos perjudiciales para la salud, la disneyficación de los protocolos y la tarantinización de las prácticas, el ascenso a los círculos de poder mediante *affaires* sexuales o la multiplicación de los cargos de confianza. En escenas como estas se halla gran parte del telón de fondo social de lo posmoderno.

Pues ese panorama significa que dos condiciones de la modernidad han desaparecido del todo. No queda ya ningún vestigio de un *establishment* academicista al que un arte avanzado se pudiera oponer. Históricamente, las convenciones del arte académico estaban siempre estrechamente vinculadas no sólo a la idea que tenían de sí mismas las clases aristocráticas o superiores, sino también a la sensibilidad y las pretensiones de las clases medias tradicionales situadas por debajo de aquellas. Desde el fin del mundo burgués, ese contraste estético falta. El título y el escenario del espectáculo más deliberadamente espeluznante de la generación de jóvenes artistas de Gran Bretaña lo dice todo: *Sensation* («Sensación»), a cargo de la Royal Academy. De modo semejante, el arte moderno extraía fuertes energías de la revuelta contra la moral oficial de su tiempo, contra unos patrones de represión e hipocresía notoriamente, y con razón, estigmatizados como típicamente burgueses. Desde que se echó por la borda cualquier pretensión real de mantener esas pautas, proceso ampliamente visible desde los años ochenta, la situación del arte opositor no pudo menos de quedar afectada: una vez desaparecida la moral burguesa en el sentido tra-

dicional, parece como si un amplificador se hubiera apagado de repente. El arte moderno se había definido virtualmente como «antiburgués» desde sus orígenes en Baudelaire o en Flaubert. La posmodernidad es lo que sucede cuando este adversario ha desaparecido sin que se haya obtenido ninguna victoria sobre él.

Otra condición se puede encontrar en la evolución de la tecnología. El arte moderno fue impulsado por la excitación que provocaba la gran avalancha de nuevos inventos que transformaron la vida urbana durante los primeros años del siglo: el barco de vapor, la radio, el cine, los rascacielos, el automóvil, el avión, así como por la concepción abstracta de una producción mecanizada y dinámica que estaba detrás de esos inventos, que suministraban las imágenes y la ambientación de gran parte del arte más original del periodo y le imprimían en su totalidad una atmósfera de rápido cambio. El periodo de entreguerras refinó y amplió las tecnologías clave del despegue moderno, con la llegada del hidroavión, del coche de turismo, del sonido y del color en la pantalla de cine y del helicóptero, pero no añadía nada significativo a la lista. La fascinación y la velocidad pasaron a ser, incluso más que antes, las notas dominantes del registro perceptivo. La experiencia de la Segunda Guerra Mundial cambió abruptamente el conjunto de aquella *Gestalt*. El progreso científico estaba adquiriendo por primera vez unas formas inequívocamente amenazadoras, conforme las constantes mejoras técnicas iban arrojando instrumentos de destrucción y muerte cada vez más poderosos, hasta terminar con ostentosas explosiones nucleares. Había llegado otra clase de maquinaria infinitamente más enorme, mucho más allá del alcance de la experiencia cotidiana, pero que proyectaba sobre ella una sombra funesta.

Después de esas vislumbres de apocalipsis, el *boom* de la posguerra cambió el rostro de lo mecánico de manera más tangible y más completa. Sobre todo en los Estados Unidos, aunque no sólo allí, la producción bélica había convertido la innovación tecnológica en principio permanente de la fabricación industrial, movilizando presupuestos de investigación y equipos de diseño para la competición militar. Con la reconstrucción en tiempos de paz y el prolongado *boom* de la posguerra, la misma dinámica se integró a la producción en masa de bienes estandarizados. El resultado fue una versión industrial de la parábola de lo espiritual formulada por Weber: a medida que la afluencia de lo nuevo se iba convirtiendo por su misma continuidad en corriente de lo mismo, el carisma de la técnica se transformaba en rutina y perdía los poderes magnéticos que había ejercido sobre el arte. Esa banalización también refleja-

ba en parte el hecho de que, en medio de una plétora de incesantes mejoras, no había ningún conjunto decisivo de inventos comparable a los de la era de antes de la Primera Guerra Mundial. Durante un periodo entero la excitación por lo moderno iba decayendo tácitamente, aunque sin mayor alteración de su campo visual originario.

El desarrollo que lo cambió todo fue la televisión, el primer avance tecnológico de la época de posguerra que tuvo importancia histórica mundial y provocó un salto cualitativo del poder de la comunicación de masas. Durante la guerra y antes, la radio había resultado ser un instrumento de poder social mucho más potente que la imprenta, debido no solamente a la menor exigencia de cualificación educativa y la mayor inmediatez de la recepción, sino sobre todo por su alcance temporal. Las emisiones ininterrumpidas a todas las horas del día y de la noche creaban potenciales oyentes permanentes, unas audiencias cuyas horas de escucha podían coincidir en el límite con las de vigilia. Ese efecto era sólo posible, obviamente, gracias a la disociación del ojo y del oído, lo que significaba que muchas actividades –comer, trabajar, viajar, descansar– se podían llevar a cabo con la radio de fondo. La capacidad de la televisión de captar la atención de sus «audiencias» es incomparablemente mayor porque estas son algo más que audiencias: la televisión atrapa la vista del espectador antes de que aguce el oído. El nuevo medio aportó una combinación de un poder que nadie había osado soñar, aunando la disponibilidad continua de la radio con un equivalente del monopolio perceptivo de la letra impresa, que excluye otras formas de atención por parte del lector. La saturación de lo imaginario es de otro orden.

La televisión, lanzada al mercado por primera vez en los años cincuenta, no adquirió mayor importancia hasta principios de los sesenta. Pero mientras la pantalla fue sólo en blanco y negro, el medio conservó un estigma de inferioridad, cualesquiera que fuesen sus otras ventajas, como si técnicamente siguiera siendo un hijastro rezagado del cine. El verdadero momento de su influencia sólo llegó con la televisión en color, que alcanzó difusión general en Occidente a principios de los años setenta, desencadenando una crisis de la industria cinematográfica cuyos efectos de taquilla se han venido prolongando hasta el día de hoy. Si hay alguna divisoria tecnológica de lo posmoderno, es esta. Si comparamos la situación que creó con los primeros años del siglo, la diferencia se puede formular de manera bastante sencilla. Antaño la modernidad estaba poseída, con júbilo o con alarma, por las imágenes de la maquinaria; ahora la posmodernidad era presa de una maquinaria de imágenes. En sí

mismos, el televisor y el terminal de ordenador, con el cual acabará fundiéndose, son objetos vacíos de una manera peculiar, zonas nulas del interior doméstico o burocrático que no sólo son inadecuados como «conductores de energía psíquica», sino que tienden a neutralizarla. Jameson lo ha formulado con característico vigor:

> Estas nuevas máquinas se pueden distinguir de los antiguos iconos futuristas de dos maneras relacionadas entre sí: todas son fuentes de reproducción más que de «producción», y ya no son sólidos esculturales en el espacio. La caja de un ordenador difícilmente encarna ni manifiesta sus energías peculiares de la misma manera que la forma de un ala de avión o una chimenea inclinada[7].

Por otro lado, esas máquinas, resistentes a la imagen ellas mismas, segregan un torrente de imágenes con cuyo volumen ningún arte puede competir. El entorno técnico decisivo de lo posmoderno está constituido por este «Niágara de cháchara visual»[8]. Desde los años setenta, la proliferación de dispositivos y actitudes de segundo orden en gran parte de la práctica estética sólo es comprensible en términos de esta realidad primaria. Pero esta, desde luego, no es simplemente una avalancha de imágenes sino también y sobre todo de mensajes. Marinetti o Tatlin pudieron extraer una ideología de lo mecánico, pero la mayoría de las máquinas tenían poco que decir. Los nuevos aparatos, por el contrario, son máquinas de emoción perpetua que transmiten discursos que son, de cabo a rabo, ideología en el sentido fuerte del término. La atmósfera intelectual de la posmodernidad, como *dóxa* más que como arte, recibe muchos de sus impulsos de la presión de esa esfera. Pues lo posmoderno es también eso: un índice del cambio crítico que se ha producido en la relación entre la tecnología avanzada y el imaginario popular.

Una tercera coordenada residía, por supuesto, en los cambios políticos de la época. Desde 1947, el estallido de la guerra fría había congelado las fronteras estratégicas y enfriado las esperanzas revolucionarias de Europa. En América se neutralizó al movimiento obrero y se acosó a la izquierda. A la estabilización de la posguerra siguió el periodo de más rápido crecimiento internacional de la historia del capitalismo. El orden atlántico de los años cincuenta, al proclamar

---

[7] F. Jameson, *Signatures of the Visible,* cit., p. 61; asimismo *Postmodernism,* cit., pp. 36-37.

[8] La expresión es de Robert Hughes, *Nothing if Not Critical,* Nueva York, 1990, p. 14 [ed. cast.: *A toda crítica,* Barcelona, Anagrama, 1992].

el fin de las ideologías, parecía relegar el mundo político de los años veinte y treinta a un remoto pasado. Había amainado el viento de revolución que propulsaba las vanguardias. No deja de ser típico que fuera en este periodo, en que la mayor parte de los grandes experimentos parecían acabados, cuando se hizo corriente la noción de *modernism* como término general que definía un canon de obras clásicas que los críticos contemplaban retrospectivamente.

Pero la apariencia superficial de un cierre completo de los horizontes políticos de Occidente fue engañosa durante todo un periodo. En la Europa continental, los partidos comunistas de masas de Francia e Italia y sus homólogos clandestinos de España, Portugal y Grecia se negaban a hacer las paces con el orden existente; y por muy moderadas que fueran sus tácticas, su existencia misma actuaba, «por así decirlo, como un dispositivo mnemotécnico, guardando un sitio en las páginas de la historia» para el resurgimiento de aspiraciones más radicales[9]. En la URSS, la muerte de Stalin desencadenó unos procesos de reforma que durante la era de Jruschov parecían conducir a un modelo soviético menos represivo y más internacionalista, dedicado a apoyar los movimientos insurgentes de otros países más que a frustrarlos. En el Tercer Mundo, la descolonización sacudía los más firmes baluartes del dominio imperial, con una serie de levantamientos revolucionarios en Indochina, Egipto, Argelia, Cuba y Angola, que llevaron la independencia a áreas mucho más extensas. En China, la burocracia establecida se convirtió en blanco de un movimiento orquestado por Mao que invocaba los ideales de la Comuna de París.

Tal era el escenario de los años sesenta, con su mezcla de realidades e ilusiones, en el cual prendieron de repente unas explosivas energías revolucionarias entre la juventud culta de los países capitalistas avanzados, no solamente en Francia, Alemania e Italia, sino también en los Estados Unidos y Japón. A la oleada de revueltas estudiantiles siguió rápidamente, si bien de modo más selectivo, la agitación obrera, entre la que destacaron la huelga general de mayo-junio de 1968 en Francia, el otoño caliente italiano de 1969 y sus dilatadas prolongaciones, y las huelgas de los mineros británicos de 1973 y 1974. En aquel gran tumulto se entrecruzaban ecos del pasado europeo (Fourier, Blanqui, Rosa Luxemburg, y desde luego el propio Marx), del presente tercermundista (*Che* Guevara, Ho Chi Minh, Amílcar Cabral) y del futuro comunista (la «revolución cultural» representada por Lenin y Mao), creando una fermentación política que no se había visto desde los años veinte. Por aquellos mismos

[9] F. Jameson, *Marxism and Form,* cit., p. 273.

años empezaron a ceder también algunos puntales vitales del orden moral tradicional que regulaba las relaciones entre las generaciones y entre los sexos. Nadie ha trazado la curva de aquel tiempo mejor que Jameson en su ensayo «Periodizing the Sixties»[10]. Como era natural, aquel periodo vio brotar de nuevo vivaces llamas de vanguardia.

Pero aquella coyuntura resultó ser climatérica. Al cabo de unos pocos años, todos los signos se habían invertido, a medida que los sueños políticos de los años sesenta se iban desvaneciendo uno tras otro. La revuelta del Mayo francés fue absorbida prácticamente sin dejar rastro por la calma política de los años setenta. La Primavera de Praga, el más audaz de todos los experimentos de reforma comunistas, fue aplastada por los ejércitos del Pacto de Varsovia. En América Latina, las guerrillas inspiradas o dirigidas por Cuba fueron erradicadas. En China, la Revolución Cultural sembraba más terror que liberación. En la Unión Soviética se iniciaba el largo declive de la era Bréznev. En Occidente continuaba aún aquí y allá la agitación obrera; pero hacia la segunda mitad de la década la marea de la militancia había retrocedido. Callinicos y Eagleton tienen razón cuando insisten en que los orígenes inmediatos de la posmodernidad se hallaban en la experiencia de la derrota. Pero aquellos reveses no eran más que un preámbulo de las situaciones de jaque mate más decisivas que estaban por venir.

Durante los años ochenta, una derecha victoriosa pasó a la ofensiva. En el mundo anglosajón, los gobiernos de Reagan y Thatcher, tras aplastar al movimiento obrero, procedieron a reducir la regulación y la redistribución. La privatización del sector público, los recortes de gastos sociales y unos altos niveles de desempleo se difundieron desde Gran Bretaña al continente, creando unas nuevas pautas de desarrollo neoliberal que finalmente fueron puestas en práctica por los partidos de izquierdas no menos que por los de la derecha. Hacia finales de la década, la Internacional Socialista había abandonado en gran medida lo que fue la misión de la socialdemocracia occidental europea durante la posguerra, el Estado del bienestar basado en el pleno empleo y la prestación universal. En la Unión Soviética y Europa del Este, el comunismo, incapaz de competir económicamente a nivel internacional y de democratizarse políticamente en el interior, quedó borrado del todo. En el Tercer Mundo, los Estados que habían nacido de los movimientos de liberación nacional quedaron atrapados por doquier por las nuevas formas de subordinación internacional, inca-

[10] F. Jameson, *The Ideologies of Theory,* cit., vol. 2, pp. 178-208.

paces de escapar a las constricciones de los mercados financieros globales y sus instituciones de supervisión.

El triunfo universal del capital significa algo más que una simple derrota de todas las fuerzas que antaño se le opusieron, aunque sea también eso. Su sentido más profundo reside en la cancelación de las alternativas políticas. La modernidad toca a su fin, como observa Jameson, cuando pierde todo antónimo. La posibilidad de otros órdenes sociales era un horizonte esencial de la modernidad. Una vez se desvanece esa posibilidad, surge algo así como la posmodernidad. Este es el tácito momento de verdad que contiene la original construcción de Lyotard. ¿Cómo debe resumirse, pues, la coyuntura de lo posmoderno? Una comparación concisa con la modernidad podría ser la siguiente: la posmodernidad surgió de la constelación de un orden dominante desclasado, una tecnología mediatizada y una política monocroma. Pero estas coordenadas eran obviamente sólo dimensiones de un cambio más amplio que sobrevino con los años setenta.

Con el repentino final del *boom* de la posguerra, el capitalismo como un todo entró en una nueva fase histórica. La causa subyacente del largo declive, con unas tasas de crecimiento mucho más lentas y mayores grados de desigualdad, fue la intensificación de la competitividad internacional que hacía bajar inexorablemente las tasas de beneficio y, por ende, las fuentes de inversión, dentro de una economía global que no era ya divisible en espacios nacionales relativamente protegidos. Eso fue el duro sentido de la llegada del capitalismo multinacional señalada por Jameson. La respuesta del sistema ante la crisis produjo la configuración de los años ochenta: el aplastamiento de la clase trabajadora de las regiones centrales, el traslado de plantillas a las regiones periféricas de bajos niveles salariales, el desplazamiento de las inversiones hacia los servicios y las comunicaciones, la expansión del gasto militar y un incremento vertiginoso del peso relativo de la especulación financiera a expensas de la producción innovadora. En esos ingredientes de la recuperación reaganiana se juntaron todos los elementos deteriorados de lo posmoderno: la ostentación desenfrenada de los nuevos ricos, la política teledirigida y un bobo consenso de raigambre netamente conservadora. La euforia de aquella coyuntura generó puntualmente la primera iluminación real de la posmodernidad. El punto de inflexión económica de la presidencia de Reagan llegó el 12 de agosto de 1982, cuando despegó el mercado de valores estadounidense, marcando el inicio de la febril carrera que acabó con la recesión de la era Carter. Tres meses después, se levantó Jameson para hablar en el Whitney.

Polaridades

Si estas pudieron ser las condiciones de lo posmoderno, ¿qué se puede decir de sus contornos? Históricamente, la modernidad fue esencialmente una categoría *post facto* que unificó retrospectivamente una amplia variedad de formas y movimientos experimentales cuyos propios nombres en sí mismos no decían nada. La posmodernidad, por el contrario, estaba mucho más cerca de ser una noción *ex ante,* una concepción que se había adelantado a las prácticas artísticas que venía a describir. No es que fuera adoptada por los propios practicantes en un grado más significativo de lo que lo fue la modernidad en su (retrospectivo) apogeo. Pero hay una diferencia aún mayor entre el peso respectivo de los términos. El tiempo de lo moderno fue el del genio irrepetible –la «alta modernidad» de Proust, Joyce, Kafka y Eliot– y de las vanguardias intransigentes, los movimientos colectivos del simbolismo, futurismo, expresionismo, constructivismo y surrealismo. Era un mundo de delimitaciones rigurosas, cuyas fronteras se definían mediante el instrumento del manifiesto, declaraciones de identidad estética peculiares no solamente de las vanguardias sino características también, en un estilo más oblicuo y sublimado, de autores como Proust y Eliot, y que separaban el terreno electivo del artista de los *terrains vagues* que se extendían más allá de él.

Este patrón falta en lo posmoderno. Desde los años setenta en adelante, la idea misma de vanguardia o de genio individual se ha hecho sospechosa. Los movimientos colectivos y combativos de innovación han venido siendo cada vez menos numerosos, y cada vez menos frecuente la etiqueta de un «ismo» novedoso y consciente de sí mismo. Es que el universo de lo posmoderno no es un universo de delimitaciones sino de mezcolanzas, que celebra los entrecruzamientos, lo híbrido y el batiburrillo. En este clima el manifiesto resulta anticuado, una reliquia de un purismo afirmativo que no concuerda ya con el espíritu de los tiempos. Pero en ausencia de todo sistema de autodenominaciones dentro del propio campo de las prácticas artísticas, el unificador externo de la posmodernidad ha adquirido una prominencia en su propio tiempo, como rótulo general, que jamás tuvo la modernidad. Se ha cerrado la brecha entre el nombre y el tiempo.

Lo cual no es decir que no haya habido ninguna discrepancia. Como hemos visto, la historia de la idea de lo posmoderno comienza mucho antes de la llegada de cualquier cosa que hoy se pudiera identificar sin esfuerzo como forma de lo posmoderno; ni tampoco corresponde el momento de su teorización al mo-

mento de su aparición como fenómeno. Los orígenes de la noción de posmodernismo fueron literarios, y alcanzó fama como estilo en arquitectura. Pero mucho antes de que hubiera novelas o edificios que correspondieran a las descripciones típicas de lo posmoderno, casi todos sus rasgos se habían manifestado en la pintura, que desde la *Belle Époque* en adelante fue habitualmente el sismógrafo más sensible de los cambios culturales más amplios, pues la pintura se distingue de las demás artes por una combinación particular de rasgos que le otorgan un estatuto especial. Por un lado, dentro de la gama de recursos necesarios para su ejercicio, sus costes de producción son con mucho los más bajos (incluso los escultores emplean materiales más costosos), un simple mínimo de pintura y lienzo que está al alcance incluso del productor más indigente. En comparación, las sumas de capital que requieren la arquitectura o el cine son enormes, mientras que la escritura o la composición musical exigen normalmente unos gastos considerables para llegar a la publicación o a la interpretación pública. Otra manera de formular lo mismo es observar simplemente que el pintor es, en principio, el único productor plenamente independiente, que por regla general no necesita ninguna mediación ulterior para realizar una obra de arte.

Por otro lado, y a modo de dramático contraste, el mercado de la pintura ofrece potencialmente las tasas de rédito más elevadas de todas las artes en proporción a la inversión inicial. Desde la Segunda Guerra Mundial, el sistema de galerías y salas de subastas ha asistido a una escalada constante de precios, hasta llegar a cifras astronómicas para las obras más cotizadas. Lo que tiene de peculiar el mercado del arte y lo que a la vez explica esos precios desorbitados es su carácter especulativo. Las obras se compran y se venden como puras mercancías en un mercado de futuros, a cambio de un beneficio por venir. Los dos lados opuestos de la situación de la pintura están, desde luego, relacionados entre sí. La producción de un cuadro resulta barata porque no requiere ninguna técnica de reproducción: ni grúas ni acero, ni cámaras ni estudios, ni orquesta ni imprenta. Pero precisamente por esa razón, como todo lo que es irreproducible y, por ende, único, puede convertirse en algo inconmensurablemente valioso. A esta paradoja se añade otra que es inherente a la práctica de la propia pintura. En ningún otro arte son tan bajas las barreras que se oponen a la innovación formal. Las constricciones de la inteligibilidad verbal, por no decir las leyes de la ingeniería, son mucho más rígidas que los hábitos del ojo. Incluso la música, que depende de una destreza especializada del oído, es menos libre, según evidencia el público infinitamente menos numeroso que gusta de los experimentos modernos en el mundo del sonido.

No es casual, por tanto, que la pintura comenzara a romper con las convenciones de la representación mucho antes que todas las demás artes, incluida la poesía, y que haya visto desde entonces el mayor número de revoluciones formales. Frente al lienzo, el pintor goza de una libertad individual que no tiene parangón. Y, sin embargo, la pintura, lejos de ser la ocupación por excelencia de los solitarios, ha venido siendo objetivamente la rama más colectiva de las artes modernas. En ningún otro arte los términos «escuela» y «movimiento», en el sentido fuerte de aprendizaje mutuo y objetivos comunes, se repiten con tanta frecuencia y de modo tan activo. En los orígenes, el aprendizaje en la academia o en el estudio era sin duda decisivo en este punto. Pero quizá también en algún nivel más profundo la libertad misma de la pintura, su perturbador espacio de invención, haya necesitado la compensación de una sociabilidad particular. Sea como fuere, era típico de los pintores asociarse unos con otros como raras veces lo han hecho los escritores o los músicos, y en su interacción produjeron muchas de las series más claras de rupturas estilísticas de la historia general del arte moderno.

Esos rasgos daban de entrada a la pintura la probabilidad de ser el lugar privilegiado de una transición a lo posmoderno. La última escuela importante del arte moderno, el expresionismo abstracto, fue también la primera que alcanzó el cenit del éxito contemporáneo. Pero lo que el mercado daba, también lo quitó. Como observó Greenberg: «En la primavera de 1962 llegó el colapso repentino, en términos de mercado y de publicidad, del expresionismo abstracto como manifestación colectiva»; desastre que fue «precipitado por la prolongada caída del mercado de valores durante el invierno y la primavera de 1962, que intrínsecamente no tenía nada que ver con el arte»[11]. Seis meses después, en otoño, Nueva York vio el triunfo del Pop Art. El nuevo estilo tenía originalmente fuertes vínculos con un pasado radical. Rauschenberg había enseñado en Black Mountain bajo la dirección de Albers y Olson, y estaba estrechamente relacionado con Duchamp y Cage; Johns era aclamado inicialmente como neodadaísta. La fascinación por el entorno cotidiano compuesto por máquinas era un retorno a uno de los intereses más antiguos de las vanguardias. Pero entonces, en los años sesenta, eso aparecía ya como un impulso con una cierta diferencia. Pocas máquinas reales figuraban en aquella pintura, aunque las excepciones, como la lisa barca de la muerte de Rosenquist, son sugerentes. Los iconos característicos del Pop Art no eran ya los propios obje-

[11] Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism,* vol. 4, Chicago, 1993, pp. 215, 179.

tos mecánicos, sino sus facsímiles comerciales. Aquel arte hecho de secuencias de dibujos animados, nombres comerciales, *pin ups,* banderas barnizadas e ídolos borrosos ofrecía, como David Antin comentó en 1966 a propósito de Warhol, «una serie de imágenes de imágenes»[12]. Leo Steinberg, al citar esta frase dos años después, quizá haya sido el primero en denominar posmoderna a esa pintura.

En efecto, con la obra posterior de Warhol había llegado sin duda la plena posmodernidad: el despreocupado entrecruzamiento de las formas –gráficos, pintura, fotografía, cine, periodismo y música popular–, el calculado abrazo al mercado y la inclinación heliotrópica hacia los *mass media* y el poder. Aquí la curva que deplora Hassan, que iba de una disciplina del silencio a la broma inexpresiva, quedó trazada dentro de un mismo estilo, no carente, aun así, de efectos subversivos. Pero si el Pop Art, al acercarse a una estética del flirteo, ofrece una parábola de lo posmoderno, los movimientos que lo sucedieron adoptaron una orientación más intransigente. El minimalismo, lanzado entre 1965 y 1966, desafiaba toda fácil atracción visual, y no mediante una mezcla de formas sino minando las distinciones entre ellas: inicialmente mediante la producción de objetos que no eran ni pintura ni escultura (Donald Judd), luego mediante la migración de la escultura hacia el paisaje o la arquitectura (Robert Smithson, Robert Morris). Aquí un ataque característicamente moderno a las convenciones perceptivas se radicalizaba en dos direcciones, en tanto que las construcciones espaciales se convirtieron en experiencias temporales y las exposiciones institucionales quedaron frustradas por la vinculación de la obra a un lugar determinado.

El conceptualismo, que llegó pisándole los talones al minimalismo –sus primeras articulaciones datan de alrededor de 1967–, fue más lejos, desmantelando el objeto artístico mismo mediante la interrogación de los códigos que lo constituían en cuanto tal. Al coincidir con el apogeo del movimiento de oposición a la guerra y la oleada de revueltas urbanas que atravesó los Estados Unidos a finales de los años sesenta, el conceptualismo fue mucho más político en sus intenciones, movilizando el texto contra la imagen para ofrecer resistencia no sólo a las ideologías tradicionales de lo estético en sentido estricto, sino

---

[12] «La consecuencia de una serie de regresiones desde una imagen inicial del mundo real»: David Antin, «Warhol: the Silver Tenement», *Artnews,* verano de 1966, p. 68. Steinberg discutió este pasaje en *Other Criteria,* Nueva York, 1972, p. 91, donde caracterizó el «plano pictórico para todos los propósitos» de Rauschenberg como base de una «pintura post-moderna».

también a la cultura contemporánea del espectáculo en general. También fue mucho más internacional: los Estados Unidos gozaban de una breve prioridad, que no hegemonía, mientras surgieron de modo independiente variantes del arte conceptual en el mundo entero, desde Japón y Australia hasta Europa del Este y América Latina[13]. En este sentido, el conceptualismo se puede considerar la primera vanguardia global: el momento en que se abrió el telón del arte moderno –euroamericano–, para descubrir el escenario de lo posmoderno. Pero el conceptualismo lo fue también en otro sentido. El lienzo formalista no sólo quedaba reemplazado por objetos inclasificables, eludiendo el sistema de las bellas artes, sino que la pintura misma quedaba destituida como culminación de lo visual y se volatilizó en otras formas. Estaba por llegar el arte de las instalaciones. Lo pictórico aún permanece en suspenso bajo el impacto de aquel trastorno.

La ruptura entre lo moderno y lo posmoderno, por tanto, no sólo llegó a la pintura y la escultura antes que a ningún otro medio, sino que fue más drástica, una alteración radical de la naturaleza de las propias artes. No sorprende, por tanto, que fuera precisamente este ámbito el que diera pie a las teorías más ambiciosas sobre el destino de lo estético. En 1983, el historiador del arte alemán Hans Belting publicó *Das Ende der Kunstgeschichte?,* y al año siguiente apareció el ensayo «The Death of Art» del filósofo norteamericano Arthur Danto[14]. La estrecha convergencia de sus temas halló expresión ulterior en la segunda edición ampliada de la obra de Belting, *Eine Revision nach zehn Jahren* (1995), en la que se suprime el signo de interrogación de la primera edición, y en el libro de Danto *After the End of Art* (1997).

La tesis original de Belting tomaba la forma de un doble ataque contra las «nociones ideales del arte» regulativas que habían informado la historia profe-

---

[13] La mejor descripción de los orígenes y efectos de este movimiento la ofrece el escrito de Peter Wollen «Global conceptualism and North American conceptual art», publicado en el catálogo de la exposición, celebrada en el Queens Museum of Art, *Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s,* Nueva York, 1999. Para una crítica de sus resultados, véase la versión alternativa de Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions», *October,* n.º 55, invierno de 1990, pp. 105-143, que acusa al conceptualismo de haber llevado a cabo una «purgación de la imagen y del talento, de la memoria y la visión» que contribuyó paradójicamente a la restauración del mismo «régimen especular» que trataba de expulsar. El debate dista mucho de estar concluido.

[14] El texto de Danto era el «ensayo introductorio» del simposio publicado por Beryl Lang, *The Death of Art,* Nueva York, 1984, pp. 535; el resto se compone de respuestas a este texto.

sional del arte a partir de Hegel, pero cuyos orígenes se remontaban a Vasari, y contra las concepciones vanguardistas de un «progreso» continuo del arte moderno. Belting sostenía que esos dos discursos siempre habían estado separados, dado que los historiadores del arte, con escasísimas excepciones, nunca tuvieron mucho que decir acerca del arte de su tiempo, mientras que las vanguardias tendían de todos modos a rechazar en bloque el arte del pasado. Pero los dos son mistificaciones históricas: en el arte no hay una esencia unitaria ni el despliegue de una lógica; en las diversas sociedades y épocas de la historia humana, el arte no sólo adquiere formas sumamente diversas, sino que cumple funciones radicalmente distintas.

El predominio de la pintura de caballete en Occidente no se había iniciado hasta el Renacimiento y ahora pertenecía al pasado. En medio de la desintegración de sus géneros tradicionales, era legítimo preguntarse si el arte occidental no había llegado acaso al mismo agotamiento con el cual las formas clásicas del arte de Asia Oriental, según una impresión frecuente en sus tierras de origen, habían tocado a su fin. De todos modos, estaba claro que no era ya posible una «historia del arte» coherente, es decir, una historia de sus variantes occidentales, ya que nunca se había ofrecido una historia universal; sólo cabían ya indagaciones discretas sobre episodios particulares del pasado. Asimismo estaba claro que no podía haber tal cosa como la constante «obra de arte» en cuanto fenómeno único susceptible de un acto de interpretación universalmente válido. De manera consecuente, Belting procedió a una voluminosa ilustración de sus argumentos en *Bild und Kult* (1990) [*Imagen y culto,* 2010], un estudio de las representaciones devocionales desde la Antigüedad tardía hasta finales de la Edad Media, trazando «una historia de la imagen antes de la era del arte».

Cuando Belting se puso a mediados de los años noventa a revisar su argumentación, no le cabía ya ninguna duda de que la historia del arte, tal como se la entendía antaño, se había acabado. Su atención se dirigió entonces hacia el destino del arte mismo. En otros tiempos el arte se entendía como una imagen de la realidad, cuyo marco era suministrado por la historia del arte. En la época contemporánea, sin embargo, el arte se había evadido de ese marco. Las definiciones tradicionales no lograban ya apresarlo, conforme iban proliferando nuevas formas y prácticas que no sólo utilizaban los *mass media* como material, sino que a menudo provenían directamente de los medios electrónicos o incluso de la moda, erigiéndose en rivales estilísticos de lo que aún quedaba de las bellas artes. Las prácticas visuales de este escenario posmoderno debían explorarse con el mismo espíritu etnográfico que los iconos premodernos, sin com-

prometerse con ninguna ciencia de la bella apariencia. En el siglo XIX, Hegel había declarado el fin del arte y al mismo tiempo había fundado un nuevo discurso de la historia del arte. Según Belting, hoy en día estamos asistiendo al fin de la historia lineal del arte, mientras el arte se despide de sus definiciones. El resultado es todo lo contrario de un cierre: el tiempo está marcado por una inaudita y saludable apertura.

Danto llega a la misma afirmación por un camino ligeramente distinto, aunque la diferencia es curiosa. Aquí el «fin del arte» se anuncia de manera más filosófica, como colapso de todas las grandes narrativas que otorgaban un sentido acumulativo a las dispares obras del pasado. Pero tal invocación de Lyotard en modo alguno significa una semejanza de la deducción. La narrativa cuya muerte Danto desea celebrar es la descripción dada por Greenberg de la dinámica de la pintura moderna como algo que avanza por sucesivas depuraciones, deshaciéndose de la figuración, la profundidad y el empaste hacia la mera superficie de color. Su entierro fue el Pop Art, que de una manera u otra restauró todo aquello que Greenberg había declarado extinto. Para Danto, el Pop Art señalaba la entrada de la pintura en una libertad «post-histórica» en la que cualquier cosa visible se puede convertir en obra de arte; momento cuya epifanía puede considerarse la *Brillo Box* de Warhol. Pues el Pop Art no era simplemente una saludable «adoración de lo trivial» después de la metafísica elitista del expresionismo abstracto y sus vínculos sospechosos con el surrealismo; era también la demostración de que «lo estético efectivamente no es una propiedad esencial ni definitoria del arte» (y aquí era esencial la conexión con Duchamp). Desde que no había ya ningún modelo prescriptivo del arte, una barra de caramelo podía ser una obra de arte tan aceptable como cualquier otra, con tal que alguien la propusiera como tal[15].

Esa condición de «libertad artística perfecta» en la que «todo está permitido» no contradecía, sin embargo, la *Estética* de Hegel, sino que, por el contrario, la comprende, pues «el fin del arte consiste en la toma de conciencia de la verdadera naturaleza filosófica del arte»: es decir, el arte se convierte en filosofía (como Hegel afirmaba que debía) en el momento en que sólo una decisión

---

[15] Arthur C. Danto, *After the End of Art,* Princeton, 1997, pp. 112, 185: «Una barra de caramelo que es una obra de arte no necesita ser una barra de caramelo especialmente buena. Sólo tiene que ser una barra de caramelo que se ha producido con la intención de que sea arte. Incluso se la puede comer, ya que su comestibilidad es compatible con el hecho de ser arte» [ed. cast.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia,* Barcelona, Paidós, 1999].

intelectual puede determinar qué es arte y qué no es arte. Es un estado final que Danto asocia explícitamente con aquella otra perspectiva hegeliana reelaborada por Kojève que es el fin de la historia en cuanto tal. Si este tal vez no se haya alcanzado todavía, aquel nos ofrece un pronóstico feliz. «¡Qué maravilloso sería creer que el mundo del arte pluralista del presente histórico es un presagio del futuro político!»[16]. La construcción de Belting, más que reivindicar a Hegel, se desembaraza de él; en eso reside su principal contraste con la de Danto. Y, sin embargo, toca una tecla muy parecida precisamente en este punto donde en la misma confluencia vuelve a aparecer el tema de una condición poshistórica transmitido de Henri de Man a Arnold Gehlen, desde la fuente alternativa de Auguste Cournot: «Quiero demostrar que la *posthistoire* de los artistas comenzó antes y se desarrolló de manera más creativa que la *posthistoire* de los pensadores históricos»[17].

La fragilidad intelectual de esas entrelazadas argumentaciones es bastante evidente. La ecuación de los iconos premodernos con los simulacros posmodernos, como arte antes y después del arte, encierra un paralogismo obvio, ya que en el primer caso se les otorga retrospectivamente una categoría estética a los objetos, mientras que en el segundo se les niega expresamente tal categoría. ¿Qué hace entonces a los últimos obras de arte? Danto responde esencialmente que es el *fiat* del artista. La diferencia entre la mercancía que está en el supermercado y su reproducción que se exhibe en el museo reside en el gesto jovial del propio Warhol. Sería difícil imaginar una filosofía del arte menos hegeliana en sustancia. La inspiración real es aquí más afín a Fichte: el ego postula cualquier mundo que su voluntad elija. Semejante paroxismo del idealismo subjetivo es ajeno a Belting, quien procede con un paso antropológico más cauto. Pero los dos teóricos comparten una predilección específica. Lo posmoderno se analiza y se admira esencialmente a través de sus formas más descaradamente ostentosas: los artistas emblemáticos son Andy Warhol y Peter Greenaway.

Pero la ruptura se puede describir también de otra forma muy distinta. Para Hal Foster, el teórico más convincente de una «neovanguardia» deudora

---

[16] *Ibid.,* pp. 12, 30-31, 37.

[17] Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren,* Múnich, 1995, p. 12 [ed. cast.: *La historia del arte después de la modernidad,* México, Universidad Iberoamericana, 2010]. He discutido los orígenes intelectuales de la idea de *posthistoire* en «The Ends of History», *A Zone of Engagement,* pp. 279-375 [ed. cast.: *Los fines de la historia,* Barcelona, Anagrama, 1996].

de sus predecesores históricos, pero no necesariamente inferior a ellos sino tal vez capaz incluso de realizar unos objetivos que no alcanzaron aquellos, lo que marcó el momento de ruptura no son las agudezas figurativas del Pop Art, sino las austeras abstracciones del minimalismo, «un cambio paradigmático hacia unas prácticas posmodernas que se continúan realizando hoy en día»[18]. Pues si las vanguardias originales centraron sus ataques en las convenciones del arte, prestaron relativamente poca atención a sus instituciones. Al desenmascararlas, las neovanguardias habían consumado el proyecto de aquellas, por así decirlo, después del evento. Esta fue la tarea que emprendió el grupo de artistas cuya obra representaba el paso más efectivo del minimalismo al conceptualismo: Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Hans Haacke. Lo posmoderno nunca había superado completamente lo moderno; los dos estaban siempre en cierto sentido «diferidos», como tantos futuros prefigurados y pasados reivindicados. Pero la posmodernidad había inaugurado una serie de «nuevas maneras de practicar la cultura y la política»[19]. Foster insiste en que la izquierda no debería abandonar la noción de lo posmoderno, por mucho que se haya abusado de ella posteriormente.

Tales descripciones parecen prácticamente antitéticas, no sólo en sus acentos estéticos sino también en los políticos. Pero también son patentes los supuestos comunes que se hallan detrás de las normas opuestas de cada una de ellas. A modo de parodia, se podría decir: sin Duchamp no hay Rauschenberg ni Johns; sin Johns, no hay Warhol ni Judd; sin Ruscha o Judd, no hay Kosuth ni LeWitt; sin Flavin o Duchamp (al final desactivado) no hay Buren. Incluso la última esperanza de la abstracción modernista, Frank Stella, anunciado una vez como baluarte contra cuanto se deslizara hacia lo posmoderno, desempeñó un papel no desdeñable en su advenimiento. Se reconstruya como se reconstruya la transformación de lo visual, las conexiones y las oposiciones están entrelazadas. Es una historia demasiado reciente todavía para una reconstrucción imparcial que tenga debidamente en cuenta todas sus contradicciones. Pero un mero nominalismo *ad hoc* sería claramente insuficiente también. Los cambios en la pintura sugieren una estructura más amplia. Hace falta algún modo provisional de conceptualizar lo que parece ser una tensión constitutiva dentro de lo posmoderno.

---

[18] Hal Foster, *The Return of the Real, The Avant-garde at the End of the Century,* Cambridge, Mass., 1996, p. 36 [ed. cast.: *El retorno de lo real,* Madrid, Akal, 2001].

[19] *Ibid.,* p. 206.

Como hemos visto, había una bifurcación en el origen mismo del término. Cuando Federico de Onís acuñó el término «postmodernismo», lo contrastaba con el «ultramodernismo», como dos reacciones opuestas al modernismo hispánico que sucedieron una a la otra dentro de un breve lapso. Cincuenta años después, «posmodernismo» o «posmodernidad» se ha convertido en un término general cuyas connotaciones primarias permanecen afines a las indicadas por De Onís, aunque también las rebasa visiblemente en dirección al polo opuesto de su construcción. Para captar esa complejidad se requiere otro par de prefijos, esta vez internos al posmodernismo. Quizá los más adecuados se podrían tomar prestados de un pasado revolucionario. En un famoso discurso pronunciado el día 19 del mes de Nevoso del Año II, Robespierre distinguió entre las fuerzas «citra-revolucionarias» y las «ultra-revolucionarias» de Francia, es decir, entre los moderados que deseaban disuadir a la República de las medidas enérgicas que eran necesarias para salvarla (Danton) y los extremistas que trataban de precipitarla a excesos que habían de perderla no menos seguramente (Hébert)[20]. He aquí la díada, depurada de polémicas locales, que mejor conviene a la polaridad dentro de lo posmoderno.

Puede considerarse «citra» todas aquellas tendencias que, al romper con la alta modernidad, tendieron a reinstaurar lo ornamental y lo más fácilmente accesible, mientras que como «ultra» se pueden interpretar todas las que fueron más allá de la modernidad radicalizando sus negaciones de la inteligibilidad inmediata o de la gratificación de los sentidos. Si en la galería posmoderna es arquetípico el contraste entre lo pop y lo minimalista y conceptual, se puede seguir el rastro de la misma tensión a través de las otras artes. Un caso particularmente marcado al respecto es la arquitectura, donde lo posmoderno abarca desde el florido histrionismo de Graves y Moore en un extremo, hasta la severidad deconstructiva de Eisenmann o Liebeskind en el otro: se trata de citramodernismo o ultra-modernismo a escala monumental. Pero sería igualmente posible describir de manera análoga, por ejemplo, la poesía contemporánea. En efecto, la obra histórica de referencia de David Perkins lo hace tácitamente al distribuir geográficamente los géneros posmodernos, entre Gran Bretaña y Norteamérica: la modernidad desemboca en Philip Larkin y Ted Hughes a un lado del Atlántico y en John Ashbery y Bob Perelman en el otro. Los entu-

---

[20] Véase F.-A. Aulard, *La Société des Jacobins. Recueil de documents,* vol. V, París, 1895, pp. 601-604. Ningún historiador duda de que Danton y Hébert pertenecieron también a la Revolución.

siastas de estos naturalmente excluirían de la poesía posmoderna a los citra[21], así como a la inversa Jencks excluiría de la arquitectura posmoderna a los ultra. Uno de los rasgos más sorprendentes de la obra crítica de Jameson es que domina sin esfuerzo los dos extremos: John Portman y Frank Gehry, Andy Warhol y Hans Haacke, E. L. Doctorow y Claude Simon, David Lynch y Aleksandr Sokúrov.

¿Corresponde una división formal de esta clase a alguna línea de demarcación social? Cuando el arte moderno se enfrentaba a la cultura del capital podía apelar a dos mundos de valores alternativos, hostiles ambos a la lógica comercial del mercado y al culto burgués a la familia, aunque desde posiciones opuestas. El orden aristocrático tradicional ofrecía un conjunto de ideales en contraste con el cual se podían medir los dictados de la ganancia y de la mojigatería: un altivo desprecio por el cálculo vulgar y la inhibición mezquina. El creciente movimiento obrero encarnaba otro conjunto de ideales, no menos antagonista del reino del fetiche y de la mercancía, sólo que veía su base en la explotación y no buscaba la solución en un pasado jerárquico sino en un futuro igualitario[22]. Esas dos críticas sostenían el espacio del experimento estético. Los artistas que rechazaban las convenciones establecidas tenían la posibilidad de afiliarse metonímicamente a una clase u otra, eligiéndolas como estilo moral o como público ideal. A veces se sentían atraídos por las dos, como les sucedió a críticos famosos como John Ruskin. Había también otras opciones: la nueva pequeña burguesía urbana, afablemente popular más que ardientemente proletaria, era un referente importante para los impresionistas y para Joyce. Pero las dos zonas principales de inversión imaginaria o afectiva eran la elevada atmósfera del ocio nobiliario y las bajas profundidades del trabajo manual. Strindberg, Diáguilev, Proust, George, Hofmannsthal, D'Annunzio, Eliot y Rilke representan la primera línea; Ensor, Ródchenko, Brecht, Platónov, Prévert, Tatlin y Léger, la segunda.

---

[21] Compárese David Perkins, *A History of Modern Poetry – Modernism and After,* Cambridge, Massachusetts, 1987, pp. 331-353, con Paul Hoover (ed.), *Postmodern American Poetry,* Nueva York, 1994, pp. xxv-xxxix. Si quisiéramos extender la comparación más allá de las artes, un contraste muy parecido se podría establecer obviamente en el campo de la filosofía, con Rorty en un extremo y Derrida en el otro.

[22] Sobre esta dualidad, véase en particular Raymond Williams, *The Politics of Modernism,* ed. de Tony Pinkney, Londres, 1989, pp. 55-57 y ss. [ed. cast.: *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas,* Buenos Aires, Manantial, 1997; reed., Buenos Aires, Godot, 2016].

Es evidente que esa bifurcación no corresponde a ninguna distribución particular de méritos estéticos. Pero no es menos patente que indica dos conjuntos opuestos de simpatías políticas que delimitan la gama de estilos adoptados por uno y otro bando. Naturalmente hubo excepciones significativas, como Mallarmé y Céline, en los que lo hermético y lo vulgar intercambiaron los signos ideológicos. Pero como regla general se puede decir que el campo de lo moderno estaba atravesado por dos líneas de atracción social con consecuencias formales. ¿Hasta dónde se puede decir algo comparable de lo posmoderno? La desaparición de la aristocracia, el desvanecimiento de la burguesía y la erosión de la identidad y el convencimiento de la clase obrera han alterado de varias maneras fundamentales los apoyos y los blancos de la práctica artística. No es que los destinatarios alternativos hayan simplemente desaparecido. En el periodo posmoderno han surgido nuevos polos de identificación opositora: el sexo, la raza, la ecología, la orientación sexual, la diversidad regional o continental. Pero estos han constituido hasta ahora un conjunto de antagonismos más débil.

Warhol puede valer como ejemplo pertinente. En una lectura simpatizante e ingeniosa, Wollen sitúa su «teatralización de la vida cotidiana» como una continuación del proyecto histórico de las vanguardias de suprimir las barreras entre el arte y la vida; una continuación que ha pasado a la clandestinidad, donde su carga política se traspasa a la liberación gay. Pero no hay contradicción suficiente entre este legado y la posterior fascinación de Warhol por el reaganismo: la fase de «los retratos de sociedad y la televisión por cable»[23]. Los instintos subversivos fueron definitivamente derrotados por algo mucho más grande. Wollen, en su contundente reescritura de la trayectoria general de la modernidad, insiste en que en sus orígenes había una circulación entre la cultura elevada y la baja, entre la periferia y el centro, cuyos resultados originales fueron mucho más desordenados y exuberantes que la estética funcionalista que luego se le impuso en nombre de una modernidad industrial aerodinámica, enamorada del americanismo y del fordismo. Pero, según arguye Wollen, siempre subsistió una corriente subterránea y heterodoxa de «diferencia, exceso,

[23] P. Wollen, *Raiding the Icebox,* cit., pp. 158-161, 208. Otra lectura atractiva del primer Warhol, que sitúa el inicio del declive en 1966, la ofrece Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture,* New Haven, 1996, pp. 4965, volumen que contiene lo que quizá sea el mejor bosquejo (el mejor incluso estéticamente, pero de gran penetración histórica) de la dialéctica de modernidad y cultura de masas en las artes visuales [ed. cast.: *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano,* Madrid, Akal, 2002].

hibridez y polisemia», ocasionalmente visible incluso en fanáticos de la pureza como Adolf Loos o Le Corbusier, y que con la crisis del fordismo volvió a aflorar en el juego decorativo de las formas posmodernas[24].

A primera vista, esto parece una historia con un final optimista. Pero en otros pasajes de la obra de Wollen hay suficientes indicios de nuevas formas de poder corporativo para sugerir un dictamen más ambiguo. Lo cierto es, sin embargo, que en su reconstrucción el complejo institucional y tecnológico que emerge de la crisis del fordismo no adquiere el mismo peso proporcional que la propia configuración fordista. La menor cantidad de detalles permite una conclusión más abierta. El riesgo es subestimar el cambio que se ha producido en la situación de las artes desde los años setenta, donde las fuerzas impulsoras del renacimiento de lo híbrido y lo ornamental obviamente no han sido simplemente liberadas desde abajo. Otra manera de formular lo mismo sería preguntar hasta dónde el atractivo título *Raiding the Icebox* es plenamente contemporáneo. La frase de Warhol pertenece justamente a aquella «elegía nostálgica» de una adolescencia vivida durante la Edad de Oro del americanismo que, como comenta Wollen, define al Pop Art en su totalidad. ¿Qué puede ser más típico de los años cincuenta que el frigorífico? Entre aquel ocasional saqueo táctil de las conservas del pasado y nuestro presente posmoderno hay una barrera electrónica. Hoy en día, escanear la mesa de dibujo, navegar por la red o digitalizar la imagen serían operaciones más actuales, todas ellas necesariamente mediadas por los oligopolios del espectáculo.

Es esa transformación, la ubicuidad del espectáculo como principio organizador de la industria cultural en las condiciones contemporáneas, la que está dividiendo ahora el campo artístico como ningún otro factor. La unión entre lo formal y lo social se encuentra siempre ahí. Se puede definir prácticamente lo citramoderno como aquello que apela a lo espectacular o se ajusta a ello, y lo ultramoderno como aquello que trata de eludirlo o rechazarlo. No hay manera de separar el retorno de lo decorativo de la presión de este entorno. Los términos de lo «alto» y lo «bajo» adquieren ahora un sentido diferente: no denotan ya la distinción entre lo popular y la elite, sino entre el mercado y quienes lo dominan. No es que haya una simple correspondencia entre la relación de una obra con la línea de demarcación y el hecho de que esté lograda o no, como tampoco la había en el arte moderno. La calidad estética continúa siendo algo distinto de la postura artística, como siempre lo ha sido. Pero lo que

---

[24] P. Wollen, *Raiding the Icebox,* cit., p. 206.

se puede decir con entera certeza es que en lo posmoderno lo citra predomina inevitablemente sobre lo ultra, puesto que el mercado crea su propia oferta en unas dimensiones que distan mucho de estar al alcance de cualesquiera prácticas que se le resistan. El espectáculo es por definición lo que hipnotiza al máximo social.

Este desequilibrio endémico dentro de lo posmoderno aflora en las reflexiones posteriores incluso de sus comentadores más serios y generosos. El último capítulo de *The Return of the Real* lleva el melancólico título de «Whatever happened to postmodernism?» («¿Y qué pasó con la posmodernidad?»), es decir, el autor percibe las prácticas y las teorías que había defendido como convertidas ya en pecios arrojados a las orillas del tiempo por el avance de la corriente de los *media*[25]. Al examinar la exposición de la Academia de 1997, Wollen halló que el *installation art* en la hora de su triunfo estaba cada vez más estandarizado y que la chispa de la innovación había regresado inesperadamente a la pintura, que estaba librando una lucha indecisa con su nuevo entorno; lo que se puede describir como

> la tensión que se experimenta en el mundo del arte entre el legado de una modernidad perdida y la cultura predominante del espectáculo, las fuerzas transformadas y triunfantes de todo aquello que Clement Greenberg desechaba como *kitsch*. El nuevo orden mundial ejerce la supremacía y el mundo del arte no tiene ninguna posibilidad de aislarse de él.

---

[25] H. Foster, *The Return of the Real,* cit., pp. 205-206. Se podría aventurar la conjetura de que los comentarios de Foster reflejan una decepción más general de la revista *October,* donde aparecieron por primera vez, y cuyo papel clave al proponer versiones radicales de las posibilidades posmodernas de las artes visuales, tras los ensayos pioneros publicados entre 1979 y 1980 por Rosalind Krauss, Douglas Crimp y Craig Owens, está todavía por documentar debidamente. El volumen colectivo publicado en 1983 por Foster*, The Anti-Aesthetic,* que incluía la conferencia de Jameson en el Whitney, es representativo de aquel momento. Para el cambio de tono que se produjo hacia finales de los años ochenta, compárese, por ejemplo, el mordaz artículo de Patricia Mainardi «Postmodern History at the Musée d'Orsay», *October,* n.º 41, verano de 1987, pp. 31-52. Es la misma trayectoria que se encuentra ya en Hassan o Lyotard. Las posturas «citra» no tropiezan con las mismas dificultades, aunque a veces quizá debieran. Como ejemplo divertido de un *suivisme* imperturbable que aplaude justamente lo que inicialmente se había censurado, véase el complaciente relato de Robert Venturi y Denise Scott Brown sobre los «cobertizos decorados» de Las Vegas en «Las Vegas after its Classic Age», en *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture – A View from the Drafting Room,* Cambridge, Massachusetts, 1996.

En este apuro, el arte contemporáneo se ve arrastrado en dos direcciones: un deseo de «revalorizar la tradición moderna, reincorporando algunos de sus elementos como correctivo a la nueva cultura visual posmoderna», frente a un impulso de «arrojarse de cabeza al nuevo mundo seductor de la celebridad, la comercialidad y el sensacionalismo»[26]. Wollen concluye que estas dos vías son incompatibles. Por la naturaleza de las cosas, poca duda cabe de cuál de ellas verá mayor afluencia de tráfico.

Inflexiones

¿Sugieren los escritos de Jameson sobre la posmodernidad alguna evolución comparable del énfasis? Un tono semejante se halla ciertamente en su estudio sobre Adorno, que se puede leer no solamente en la clave que sugiere el título, *Late Marxism* («Marxismo tardío»), sino también como recuperación de un legado dialéctico de la alta modernidad, en el espíritu del comentario de Wollen. Jameson se expresa sobre este punto de manera explícita: «La modernidad de Adorno prohíbe su asimilación al libre juego aleatorio de la textualidad posmoderna; lo cual es decir que en aquellas cuestiones verbales o formales todavía está en juego una cierta noción de verdad»; y el ejemplo de Adorno sigue vigente incluso en lo que tiene de más provocador. El despiadado examen de Hollywood llevado a cabo en la *Dialéctica de la Ilustración,* sean cuales sean sus deficiencias, nos recuerda que

> tal vez hoy en día, cuando el triunfo de las teorías más utópicas de la cultura de masas parece completo y virtualmente hegemónico, necesitemos el correctivo de alguna teoría nueva de la manipulación y de los modos propiamente posmodernos de la transformación de las cosas en mercancía[27].

En las condiciones actuales, lo que antes fueron limitaciones idiosincráticas se ha convertido en antídotos esenciales.

> Adorno era un aliado dudoso cuando aún había poderosas corrientes de oposición política de las que su quietismo quisquilloso y temperamental podía

---

[26] P. Wollen, «Thatcher's Artists», *London Review of Books,* 30 de octubre de 1997, p. 9.

[27] F. Jameson, *Late Marxism – Adorno, or, the Persistence of the Dialectic,* Londres, 1990, pp. 11, 143.

> distraer al lector comprometido. Ahora que esas corrientes han quedado de momento quietas ellas también, su mal humor es un contraveneno gozoso y un disolvente corrosivo para la superficie de «lo que es»[28].

He aquí la voz política de la misma exigencia.

El libro de Jameson sobre Adorno apareció casi al mismo tiempo que su obra *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. ¿Podemos detectar alguna inflexión en sus investigaciones posteriores sobre lo posmoderno? En la última parte de *The Seeds of Time* (1994), Jameson confiesa «cierta irritación conmigo mismo y con otros» por haber exagerado la «riqueza ingobernable» de las formas arquitectónicas de lo posmoderno, y propone, en cambio, un análisis estructural de sus limitaciones[29]. El resultado es una combinatoria de posiciones delimitada por cuatro indicios –totalidad, innovación, parcialidad y repetición– y que forma un sistema cerrado. Tal cierre no determina las respuestas del arquitecto ante el conjunto de sus posibilidades, pero desinfla la retórica pluralista de la posmodernidad. Aun así es notable que Jameson profesa admiración por todos los prácticos y teóricos distribuidos alrededor de su cuadro semiótico –Koolhaas, Eisenmann, Michael Graves, Tadao Ando, Moore, Rossi, Frampton–, por muy enfrentados que estén entre ellos. Consecuentemente con tal ecumenismo, y pese a las frecuentes y vigorosas evocaciones de lo social, la descripción no ofrece ninguna discriminación entre posiciones, que se diferencian únicamente por criterios formales.

Una consecuencia paradójica es hallar alineados en el mismo cuadrante estético los adornos de Moore o de Graves y el aborrecimiento furibundo de los mismos por Frampton; de modo que el análisis debe trasegarlos a una combinatoria subsidiaria a fin de desglosarlos. Kenneth Frampton, por ejemplo, podría considerar insuficientemente crítica esa manera de ver el campo de batalla arquitectónico[30]. Es cierto que la arquitectura ocupa una posición peculiar entre las artes, que puede ayudar a explicar las aparentes reticencias de Jameson sobre este punto. Ninguna otra práctica estética tiene un impacto social tan inmediato, y, como es lógico, ninguna ha generado, por consiguiente, tantos

---

[28] *Ibid.,* p. 249.

[29] F. Jameson, *The Seeds of Time,* Nueva York, 1994, p. xiv [ed. cast.: *Las semillas del tiempo,* Madrid, Trotta, 2000].

[30] Compárese su *Modern Architecture – A Critical History,* Londres, 1992, pp. 306-311 [ed. cast.: *Historia crítica de la arquitectura moderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981 y 2010 (4.ª ed. rev. y ampliada)].

proyectos ambiciosos de ingeniería social. Pero dado que tanto los costes como las consecuencias de un complejo arquitectónico mayor son mucho más considerables que los de ningún otro medio, el ejercicio efectivo de la libre elección –de estructuras o lugares– por el arquitecto es, por lo general, de un alcance mucho más limitado que en ningún otro ámbito: en la abrumadora mayoría de los casos, los clientes de las instituciones públicas o de las grandes empresas son los que mandan. La primera frase de la enorme ensoñación programática de Koolhaas, *S,M,L,XL,* reza: «La arquitectura es una mezcla azarosa de omnipotencia e impotencia»[31]. Si el presupuesto común fuera cierta impotencia fundamental, entonces las fantasías de omnipotencia podrían hallar salida únicamente en las formas.

Queda por ver hasta dónde hay detrás del enfoque de Jameson unos razonamientos de este tipo. Es digno de notar, de todos modos, que a aquella combinatoria, anunciada como mero bosquejo, han seguido desde entonces otras invenciones de carácter más riguroso en las que se empiezan a plantear las preguntas que entonces se habían dejado de lado. En una cortés reseña del *summum* de Koolhaas, Jameson combina una cálida admiración por el personaje con una proyección aterradora del futuro que pretende ensalzar, la ciudad disponible, cuyo ejemplo más próximo es Singapur: una bulliciosa iconoclastia que idealiza un entorno más o menos penitenciario es el perverso destino de una «vanguardia sin misión»[32]. En lo sucesivo, Jameson insistió en la «atormentadora cuestión de las responsabilidades y las prioridades» en la arquitectura contemporánea y en la necesidad de una crítica de su ideología de las formas, donde las fachadas de Bofill o Graves pertenecen al orden de los simulacros y «una exuberante inventiva se disuelve en la frivolidad o la esterilidad»[33]. En el texto final de *The Cultural Turn*, es la estructura especulativa de las finanzas globalizadas mismas –en términos de Marx, el reino del capital ficticio– la que halla expresión arquitectónica en las fantasmales superficies y los desencarnados volúmenes de tanto rascacielos posmoderno. En otras áreas la inflexión es más acentuada, sobre todo en el larguísimo ensayo «Transformations of the Image» («Las transformaciones de la imagen») que ocupa el centro de *The Cultural Turn*. Aquí Jameson señala el retorno general dentro de lo posmoder-

---

[31] OMA, Rem Koolhaas y Bruce Mau, *S,M,L,XL,* Róterdam, 1995, p. xix.

[32] F. Jameson, «XXL: Rem Koolhaas's Great Big Buildingsroman», *Village Voice Literary Supplement,* mayo de 1996.

[33] F. Jameson, «Space Wars», *London Review of Books,* 4 de abril de 1996.

no de unos temas que antes habían estado teóricamente proscritos: la restauración de la ética, el retorno del sujeto, la rehabilitación de la ciencia política, renovados debates sobre la modernidad y, sobre todo, el redescubrimiento de la estética. En tanto que la posmodernidad en sentido lato, como lógica del capitalismo triunfante a nivel mundial, ha conjurado el fantasma de la revolución, esta tendencia reciente representa, en la lectura de Jameson, lo que podríamos llamar una «restauración dentro de la restauración». Un blanco particular de su crítica es el resurgir de una pronunciada estética de la belleza en el cine. Los ejemplos que discute abarcan desde Jarman o Kieslowski, en un nivel, pasando por directores como Alain Corneau y Humberto Solas en otro, hasta las actuales películas de acción de Hollywood, sin mencionar las temáticas del arte y de la religión asociadas a esta nueva producción de lo bello. La conclusión de Jameson es draconiana: si en otros tiempos la belleza podía ser una protesta subversiva contra el mercado y sus funciones de utilidad, hoy la universal transformación de la imagen en mercancía la ha absorbido como pátina engañosa del orden establecido. «La imagen es hoy en día la mercancía, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso, en fin, hoy en día toda belleza es postiza»[34].

La ferocidad de este dictamen no tiene equivalente en los escritos de Jameson sobre arquitectura, que incluso en sus momentos más reservados tratan con más indulgencia las pretensiones de esplendor visual. ¿Cómo se explica la diferencia? Quizá hayamos de pensar en el contraste entre las posiciones que las dos artes, el cine y la arquitectura, ocupan dentro de la cultura popular. El cine fue prácticamente desde el principio su pieza central, mientras que la arquitectura nunca ha gozado verdaderamente de mucha aceptación. No hubo ningún equivalente cinematográfico del funcionalismo. En este terreno más refinado, un vuelco hacia lo decorativo estaría menos viciado por la asociación inmediata con una añeja estética del entretenimiento que en el ramo más avanzado de todas las artes comerciales. En «Transformations of the Image», Jameson toma sus ilustraciones de la estética de la belleza en igual medida de películas decididamente experimentales, calculadamente pedantes y descaradamente populares. Pero si es difícil ver *Latino Bar* o *La luz* de la misma manera que *Azul* o *El padrino,* la presión hacia su asimilación proviene de la categoría de estas. Así lo evidencia el enfoque del ataque original de Jameson a la belleza cinematográfica, centrado en el inauténtico «culto a la imagen brillante» de nostálgicos éxitos de taquilla

[34] Véase F. Jameson, *The Cultural Turn,* cit., p. 135.

cuya «pura belleza puede parecer obscena», en tanto que «empaqueta definitivamente la naturaleza en celofán, de una manera que con mucho gusto exhibirían las tiendas elegantes en sus escaparates». Es notable que en aquella ocasión, ante la fuente de sus objeciones, Jameson especificara cuál es su opuesto: aquellos «momentos y situaciones históricos en los que la conquista de la belleza fue un acto político violento: la intensidad alucinatoria de las manchas de color en medio del mugriento torpor de la rutina, el sabor agridulce del erotismo en un mundo de cuerpos maltratados y postrados»[35].

Si esas posibilidades han menguado tanto hoy en día, la razón está en la «inmensa distancia entre la situación moderna y la de los posmodernos, que es la nuestra»; situación creada por la mutación generalizada de la imagen en espectáculo, pues lo que hoy en día «caracteriza la posmodernidad en el área cultural es la supresión de cuanto quedara al margen de la cultura comercial, su absorción de toda cultura, alta y baja», en un solo sistema[36]. Esta transformación cultural, en la que el mercado llega a incluirlo todo, se acompaña de una metamorfosis social. La descripción que ofrece Jameson de este cambio es, al menos inicialmente, más favorable. Señalando los niveles más altos de alfabetización y la abundancia de información, los tratos menos jerárquicos y la dependencia más universal del trabajo asalariado, emplea un término brechtiano para caracterizar el proceso de nivelación que de ello resulta: no democratización, que implica una soberanía política constitutivamente ausente, sino «plebeyización», desarrollo que, con todas sus limitaciones, la izquierda sólo puede saludar[37]. Pero, como a menudo sucede en Jameson, las profundidades dialécticas de un concepto se revelan sólo gradualmente.

Sus reflexiones posteriores sobre esta alteración adoptan, por tanto, un tono un poco distinto. En *The Seeds of Time,* la plebeyización descubre otro aspecto; ya no es tanto una disminución de la distancia entre las clases como una cancelación de la diferencia social *tout court,* es decir, la erosión o supresión de toda categoría del otro en el imaginario colectivo. Lo que antes podían representar alternativamente la alta sociedad o los bajos fondos, el nativo o el forastero, ahora se desvanece en una fantasmagoría de posiciones intercambiables y movilidad aleatoria, en la que ninguna posición dentro de la escala social está fijada irrevocablemente y lo ajeno sólo se puede proyectar hacia

---

[35] F. Jameson, *Signatures of the Visible,* cit., p. 85.

[36] Véase F. Jameson, *The Cultural Turn,* cit., p. 135.

[37] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. 306.

fuera, en el replicante o el extraterrestre. Lo que corresponde a esa figuración no es un mayor grado de igualdad objetiva (la cual, por el contrario, ha disminuido por doquier en el Occidente posmoderno), sino más bien la disolución de la sociedad civil como espacio de privacidad y autonomía; su lugar viene a ser ocupado por una tierra de nadie de contornos irregulares, en la que proliferan el merodeo anónimo y la violencia desregulada: es el mundo de William Gibson o de *Blade Runner*[38]. Aunque no carezca de siniestros placeres, tal plebeyización no supone una mayor ilustración popular sino nuevas formas de intoxicación y engaño. He aquí el suelo natural de la exuberante proliferación de las imágenes convertidas en mercancía que Jameson analiza tan vigorosamente en otros pasajes.

La noción de plebeyización viene de Brecht. Pero registrar estas ambigüedades supone recordar también un límite ante el cual podríamos decir que su pensamiento vaciló. Hubo una realidad masiva que el arte de Brecht nunca logró retratar; el indicio más elocuente de la incertidumbre que le inspiraba es la trivialización de *Arturo Ui*. Pues el Tercer Reich fue innegablemente también una forma de plebeyización, quizá la más drástica que jamás se ha visto, en tanto que no reflejaba sino que perseguía la erradicación de toda huella de lo otro. Observar eso no es invocar un peligro renovado de fascismo, lo que es hoy en día un ejercicio ocioso tanto de la derecha como de la izquierda; pero sí puede recordarnos un legado alternativo de aquel tiempo, el ejemplo de Gramsci, quien durante sus años de prisión se enfrentó sin la menor ilusión a la fuerza política del fascismo y al apoyo popular de que gozaba. En sus cuadernos de apuntes quizá se encuentre la analogía más sugerente para la transformación social de lo posmoderno.

Como italiano, Gramsci se sentía inclinado a comparar el Renacimiento y la Reforma, el nuevo despertar de la cultura clásica y el supremo florecimiento de las artes que su país había visto, y la racionalización de la teología y la formidable regeneración de la religión que le faltó. Desde el punto de vista intelectual y estético, el Renacimiento se podía juzgar obviamente muy superior a la Reforma que lo siguió y que, bien mirada, en muchos aspectos vio una regresión al más crudo filisteísmo y al oscurantismo bíblico. Pero la Reforma fue, en ese sentido, una reacción conservadora que aportó un progreso histórico; pues el Renacimiento había sido esencialmente un asunto de elites, restringido a unas minorías privilegiadas incluso entre las personas cultas, mien-

[38] F. Jameson, *The Seeds of Time,* cit., pp. 152-159.

tras que la Reforma fue un levantamiento de masas que transformó la actitud mental de la gente de a pie de media Europa. Pero en el paso de lo uno a lo otro estaba la condición de la Ilustración[39]. El extraordinario refinamiento de la cultura del Renacimiento, limitado a los de arriba, debía vulgarizarse y simplificarse si su ruptura con el mundo medieval había de transmitirse como impulso racional a los de abajo. La reforma de la religión era esa adulteración necesaria, el paso del avance intelectual por la prueba de la popularización, para hallar unos cimientos sociales más amplios y por ende finalmente más fuertes y más libres. Las reservas empíricas suscitadas por el análisis de Gramsci no deben preocuparnos aquí. Lo pertinente es la figura del proceso que describe. ¿Acaso la relación entre la modernidad y la posmodernidad, vista históricamente, no es algo muy próximo a eso? El paso de la una a la otra, en cuanto sistemas culturales, aparece marcado por una combinación análoga de la difusión y el desleimiento. La «plebeyización» significa, en este sentido, una vasta ampliación de la base social de la cultura moderna, pero en el mismo acto también una enorme disminución de su sustancia crítica, que produce la insulsa pócima posmoderna. Una vez más se ha trocado la cualidad por la cantidad, en un proceso que se puede ver alternativamente como una saludable emancipación de las restricciones de clase o como una funesta contracción de las energías inventivas. Ciertamente, el fenómeno de la vulgarización cultural, cuyas ambigüedades llamaron la atención a Gramsci, se está manifestando por todo el globo. El turismo de masas, la mayor industria del espectáculo, se puede considerar su monumento, con su imponente mezcla de descanso y saqueo. Pero aquí la analogía plantea una pregunta. En los tiempos de la Reforma, el vehículo del descenso a la vida popular era la religión: las Iglesias protestantes aseguraban el paso de la cultura posmedieval a un mundo más democrático y más laico. Hoy en día, el vehículo es el mercado. ¿Son los bancos y las grandes empresas candidatos plausibles al mismo papel histórico?

Basta con proseguir un poco la comparación para ver sus límites. La Reforma fue en muchos aspectos un descenso social de alturas culturales previamente alcanzadas: no se volvió a ver nada comparable a Maquiavelo o a Miguel Ángel, a Montaigne o a Shakespeare. Pero fue también, desde luego, un movimiento político de energías convulsas que desencadenó guerras civiles y

---

[39] Gramsci tomó gran parte de su argumentación de Croce, pero dándole un acento más claramente favorable a la Reforma. Sus principales reflexiones se encuentran en *Quaderni del Carcere,* Turín, 1977, vol. II, pp. 1129-1130, 1293-1294; vol. III, pp. 1858-1862.

otras, migraciones y revoluciones en la mayor parte de Europa. La dinámica protestante era ideológica; estaba impulsada por un conjunto de creencias fervorosamente comprometidas con la conciencia individual, rebelde a la autoridad tradicional, devoto de lo literal y enemigo de lo icónico. Era una actitud que produjo sus propios pensadores radicales, primero teológicos, luego más abierta y directamente políticos: el descenso que va de Melanchton y Calvino hasta Winstanley y Locke. Aquí estaba para Gramsci el papel progresivo de la Reforma que abrió el camino a la época de la Ilustración y a la Revolución francesa. Fue una insurrección contra el orden ideológico premoderno de la Iglesia universal.

La cultura de lo posmoderno es todo lo contrario. Aunque el mundo haya sido atravesado durante el último cuarto de siglo por grandes cambios políticos, estos raras veces han sido el resultado duramente conquistado de luchas políticas de masas. La democracia liberal se difundió a fuerza del ejemplo económico o de presiones –la «artillería de las mercancías», que decía Marx–, no por la conmoción moral ni por la movilización social; y a medida que se difundía ha venido perdiendo sustancia, tanto en sus tierras de origen como en los nuevos territorios, con el descenso de la participación electoral y el auge de la apatía popular. El *Zeitgeist* no se agita: es la hora del fatalismo democrático. ¿Cómo podría ser de otro modo cuando la desigualdad social crece al mismo paso que la legalidad política, y la impotencia cívica aumenta con los nuevos sufragios? Lo único que se mueve es el mercado, y lo hace a velocidad permanentemente acelerada, trastornando a su paso costumbres, estilos, comunidades y poblaciones. No hay ninguna Ilustración predestinada al final del viaje. El inicio plebeyo carece de conexión automática con un desenlace filosófico. El movimiento de reforma religiosa empezó con la destrucción de las imágenes; la llegada de lo posmoderno ha instalado el dominio de las imágenes como nunca antes. El icono destrozado antaño por el golpe del hereje se guarda ahora bajo plexiglás como exvoto universal.

La cultura del espectáculo ha generado, desde luego, su propia ideología. Es la *dóxa* de la posmodernidad que desciende de Lyotard. Desde el punto de vista intelectual, no tiene mucho interés: una mezcolanza poco exigente de nociones cuyo resultado final no es mucho más que un convencionalismo desdentado. Pero como la circulación de las ideas por el cuerpo social no depende, por lo general, de su coherencia sino de su congruencia con los intereses materiales, la influencia de esa ideología sigue siendo considerable; en modo alguno se limita a la vida universitaria, sino que invade la cultura popular en general.

A este complejo Terry Eagleton ha dedicado una centelleante crítica en *The Illusions of Postmodernism*. Eagleton empieza por distinguir entre lo posmoderno entendido como un desarrollo en las artes y como un sistema de *idées reçues,* y declara que se ocupará exclusivamente de este último aspecto. Luego pasa a considerar uno tras otro los tropos habituales de una retórica anti-esencialista y anti-fundacionista: el rechazo de toda idea de naturaleza humana; las concepciones de la historia como proceso fortuito; las ecuaciones de la clase con la raza o el sexo; la renuncia a la totalidad y a la identidad; las especulaciones sobre un sujeto indeterminado, y con delicada precisión las desmantela todas. Raras veces se ha visto una disección tan eficaz y tan amplia de lo que podríamos llamar, adaptando sardónicamente Gramsci a Johnson, el sinsentido común de la época.

Pero el propósito de Eagleton no es simplemente escribir un *sotissier,* sino que también intenta situar históricamente la ideología de la posmodernidad. Eagleton arguye que el capitalismo avanzado requiere dos sistemas de justificación contradictorios entre sí: una metafísica de verdades permanentes e impersonales –el discurso de la soberanía y de la ley, del contrato y de la obligación– en el orden político, y en el orden económico una casuística de preferencias individuales por las perpetuamente cambiantes modas y gratificaciones del consumo. La posmodernidad da una expresión paradójica a este dualismo, pues mientras su rechazo del sujeto centrado en favor de las erráticas pululaciones del deseo concuerda con el hedonismo amoral del mercado, su negación de todo valor arraigado y de toda verdad objetiva socava la legitimación predominante del Estado. ¿Cómo se explica esta ambivalencia? En este punto el análisis de Eagleton vacila. Su estudio empieza con la lectura más sostenida que se ha aventurado hasta la fecha de la posmodernidad como producto de la derrota política de la izquierda: un «rechazo definitivo»[40]. Pero eso se presenta como parábola lúdica más que como reconstrucción efectiva, pues Eagleton sugiere, con característica simpatía, que la posmodernidad no se puede reducir a eso: también ha sido lo que ha permitido a las minorías humilladas acceder a la escena teórica, una «auténtica revolución» en el pensamiento sobre el poder, el deseo, la identidad y el cuerpo, sin cuya inspiración no se puede pensar de ahora en adelante ninguna política radical[41].

---

[40] Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism,* Oxford, 1996, p. 1 [ed. cast.: *Las ilusiones del posmodernismo,* Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 1998].

[41] *Ibid.,* p. 24.

La ambivalencia ideológica de lo posmoderno se podría relacionar así con un contraste histórico: dicho esquemáticamente, la derrota de las organizaciones obreras y de la rebelión estudiantil desembocó en la adaptación económica al mercado, mientras que el ascenso de los humillados y ofendidos condujo al cuestionamiento político de la moralidad y del Estado. Algo de ese paralelismo está sin duda latente en el discurso de Eagleton. Pero si nunca acaba de expresarlo explícitamente, la razón se encuentra en un equívoco inicial. A primera vista, parecería que los dos desarrollos de fondo atribuidos a la posmodernidad guardan escasa proporción entre sí: uno se expone ostentosamente en el capítulo inicial que prepara el escenario para el resto del libro, mientras que el otro se despacha en un par de párrafos, a modo de compensación alusiva. La realidad política sugiere que tal proporción era bastante sensata; pero no acaba de encajar bien con la noción de ambivalencia, que implica una paridad de efectos. Tal vez consciente de la dificultad, Eagleton retira por un momento con una mano lo que propone con la otra. La fábula de la derrota política concluye con la «posibilidad más extravagante de todas», cuando pregunta: «¿*Y qué sucede si esa derrota, para empezar, jamás tuvo lugar realmente?* ¿Si fuera cuestión no tanto de que la izquierda se levantara y fuera forzada a retroceder, sino de una desintegración paulatina, una relajación gradual del nervio, una parálisis progresiva?». De ser así, el equilibrio entre causa y efecto quedaría restablecido. Pero aunque se deja tentar por esa fantasía consoladora, Eagleton es demasiado lúcido para insistir. El libro acaba como empieza, «pesaroso, con una nota más amenazadora»: el rasgo fundamental de lo posmoderno no es el equilibrio sino la ilusión[42].

El complejo discursivo que es objeto de la crítica de Eagleton es, como observa, un fenómeno que se puede tratar aparte de las formas artísticas de la posmodernidad: la ideología en tanto que distinta de la cultura, en la acepción tradicional de esos términos. Pero en un sentido más amplio obviamente las dos no se pueden separar de forma tan nítida. ¿Cómo se habría de concebir entonces su relación? Como Eagleton efectivamente demuestra, la *dóxa* de lo posmoderno se define por una afinidad primaria con los catequismos del mercado. Por consiguiente, lo que estamos contemplando es en la práctica el equivalente de lo que era lo «citra» en el campo ideológico, como corriente dominante de la cultura posmoderna. Sorprende que Jameson se haya ocupado tan poco de eso. Pero si nos preguntamos dónde se encuentra el momento antitético de una teoría «ultra», no tenemos que ir muy lejos para buscar la respuesta.

---

[42] Compárese *ibid.,* pp. 19, 134.

Se ha observado a menudo que en las artes posmodernas escasean los manifiestos que jalonaron la historia del arte moderno. Eso se puede exagerar, como indican los ejemplos de Joseph Kosuth y Rem Koolhaas que hemos mencionado. Pero si es cierto que se encuentran todavía programas estéticos, aunque ahora con más frecuencia individuales que colectivos, lo que sin duda está faltando es una visión revolucionaria del tipo que fue articulado por las vanguardias históricas. El situacionismo, que previó tantos aspectos de lo posmoderno, no tuvo continuación dentro de la posmodernidad.

Aun así, la instancia teórica que representaba la forma de vanguardia no ha desaparecido. Más bien se ha trasladado su función. ¿Qué otra cosa es la totalización de lo posmoderno por Jameson? Durante la época moderna, el arte revolucionario generaba sus propias descripciones de los tiempos e insinuaciones del futuro, mientras que los pensadores políticos y filosóficos de la izquierda vieron sus prácticas generalmente con escepticismo, o a lo sumo muy selectivamente. La frialdad de Trotski hacia el futurismo, la resistencia de Lukács a la *Verfremdung* brechtiana, la aversión de Adorno al surrealismo son características de esa coyuntura. En el periodo posmoderno, los papeles se han invertido. No han faltado corrientes radicales en las artes que reivindicaban o desarrollaban el legado de las vanguardias. Pero debido en parte, sin duda, a la desorientadora coexistencia de lo citra-moderno, del cual no había ningún equivalente anterior, esta cultura «ultra-moderna» no ha producido ninguna visión audaz de su época ni una apreciación de su dirección general. Fue este el mérito de la teoría de lo posmoderno de Jameson. Visto comparativamente, es aquí adonde han pasado la ambición crítica y la energía revolucionaria de la vanguardia clásica. Bajo este registro, la obra de Jameson se puede leer como un equivalente simple de todas las apasionadas meteorologías del pasado. El totalizador es ahora externo; pero este desplazamiento pertenece al momento histórico que la teoría misma explica. La posmodernidad es la lógica cultural de un capitalismo no aguerrido, sino complaciente sin precedentes. La resistencia sólo puede comenzar por contemplar este orden tal como es.

Alcance

Las vanguardias clásicas siguieron siendo occidentales, a pesar de que las corrientes heterodoxas de la modernidad, de la que fueron una ramificación entre otras, buscaron repetidamente inspiración en lo oriental, lo africano o lo

amerindio. El alcance de la obra de Jameson rebasa este límite occidental. Cabe preguntar, sin embargo, si con eso no sigue proyectando en general, a pesar de todo, un universo cultural indebidamente homogéneo, modelado sobre el sistema norteamericano que forma su centro. «La modernidad –escribe Peter Wollen– no está siendo reemplazada por una posmodernidad occidental totalizadora, sino por una nueva estética híbrida, en la que nuevas formas de comunicación y de exhibición se enfrentarán constantemente a nuevas formas profanas de la invención y la expresión», más allá del «sofocante discurso eurocéntrico» tanto de los posmodernos como de los últimos modernos[43]. La misma clase de objeción adquiere forma más doctrinaria en el *corpus* de la «teoría poscolonial». Este conjunto de críticas se ha venido desarrollando desde mediados de los años ochenta, en gran medida como reacción directa ante la influencia de las ideas posmodernas de los países metropolitanos, y en particular ante la construcción del campo por el propio Jameson.

Se acusa esencialmente a esta teoría de ignorar o suprimir aquellas prácticas de la periferia que no sólo no encajan en las categorías de lo posmoderno, sino que las rechazan activamente. Según esos críticos, la cultura poscolonial es intrínsecamente más opositora y mucho más política que la posmodernidad del centro. Desafiando las arrogantes pretensiones de la metrópoli, por lo general no vacila en apelar a sus propias formas radicales de representación o de realismo, proscritas por las convenciones posmodernas. Los defensores de lo poscolonial «desean de una vez por todas nombrar y repudiar a la posmodernidad como neoimperialista», pues «el concepto de posmodernidad se ha construido en términos que erradican más o menos deliberadamente la posibilidad de una identidad poscolonial», es decir, la necesidad que experimentan las víctimas del imperialismo occidental de adquirir una noción de sí mismas que «no esté contaminada por conceptos e imágenes universalistas o eurocéntricos»[44]. Lo que necesitan para eso no son las perniciosas categorías de un marxismo occidental y totalizador, sino las discretas genealogías, por ejemplo, de Michel Foucault.

---

[43] P. Wollen, *Raiding the Icebox,* cit., pp. 205-209.

[44] Simon During, «Postmodernism or Postcolonialism?», *Landfall,* vol. 39, n.º 3, 1985, p. 369; del mismo autor, «Postmodernism or Postcolonialism Today», *Textual Practice,* vol. 1, n.º 1, 1987, p. 33. Estos dos textos de Nueva Zelanda, que atacan a Jameson, contienen la declaración más temprana y clara de los temas clave de esta corriente. Algunos comentarios sobre la «escritura realista subyacente» a la literatura poscolonial los ofrece Stephen Slemon: «Modernism's Last Post», en Ian Adam y Helen Triffin (eds.), *Past the Last Post,* Nueva York, 1991, pp. 1-11, una contribución desde Canadá.

La teoría poscolonial ha provocado ya una serie de respuestas vigorosas que sería inútil repetir aquí[45]. La noción misma de lo «poscolonial», tal como se suele usar en esos escritos, es tan elástica que pierde prácticamente todo filo crítico. En cuanto a su extensión temporal, sus defensores insisten en que la historia poscolonial no se limita al periodo posterior a la independencia de los Estados que antes fueron colonias, sino que designa toda su experiencia desde el momento mismo de la colonización. Espacialmente no está restringida a las tierras conquistadas por Occidente, sino que abarca también las que fueron pobladas por occidentales, de modo que mediante una lógica perversa incluso los Estados Unidos, la cúspide del neoimperialismo, se convierten en una sociedad poscolonial en busca de su identidad sin fisuras[46]. Tal inflación del concepto, que tiende a privarlo de toda significación operativa, debe sin duda mucho a sus orígenes geopolíticos, que no se encuentran ahí donde se podría esperar, en Asia o África, sino en los antiguos dominios blancos como Nueva Zelanda, Australia y Canadá, y quizá algo también a sus fuentes intelectuales: acude a la mente la banalización del poder a partir de la elástica concepción del mismo según Foucault. En todo caso, una concepción de lo poscolonial tan acuosa como esta difícilmente puede dar en el blanco.

Otra interpretación más razonable del término toma el prefijo menos alegremente, denotando un periodo histórico en el cual la descolonización se ha producido efectivamente, pero la dominación neoimperial continúa, ya no basada directamente en la fuerza militar, sino en formas de asentimiento ideológico que reclaman nuevos tipos de resistencia política y cultural[47]. Esta versión de la idea de poscolonialismo refleja claramente mejor la realidad del mundo contemporáneo, pese a que la segunda parte del término sigue en parte errando el blanco, ya que Estados tan importantes como Irán o China –que es el objeto específico de esta reinterpretación– nunca fueron colonizados, y la mayor parte de América Latina dejó de ser colonia hace dos siglos. Pero al insistir en la fuerza con que el mercado penetra las culturas populares fuera de la zona cen-

---

[45] Véase, en particular, Arif Dirlik, «The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism», *Critical Enquiry,* invierno de 1994, pp. 328-356, y Aijaz Ahmad, «The Politics of Literary Postcoloniality», *Race and Class,* otoño de 1995, pp. 1-20.

[46] Véase Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Triffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Colonial Literatures,* Londres, 1989, p. 2; los autores escriben desde Australia.

[47] Véase Shaobo Xie, «Rethinking the Problem of Postcolonialism», *New Literary History,* vol. 28, n.º 1, invierno de 1977 (número sobre «Cultural Studies: China and the West»), pp. 9 y ss.

tral del capitalismo avanzado, tal interpretación, más que poner en entredicho la descripción que ofrece Jameson del impacto de la posmodernidad, se le acerca un buen trecho, y en los detalles incluso la confirma expresamente. Así, también, la vitalidad de la que gozan las formas mutantes de realismo en las artes de la periferia (donde, por ejemplo, el empleo de motivos mágicos se puede ver como un recurso típico a las «armas de los débiles») y su efecto trastornador, que legítimamente señalan los críticos poscoloniales, no contradicen la configuración del centro. Ahí, en fin de cuentas, la posmodernidad incluía siempre, sobre todo por el lado citra, ciertos recursos realistas y no ha tenido empacho en incorporarles algún sesgo sobrenatural.

Otra objeción más sustancial a la argumentación de Jameson en favor de un predominio global de lo posmoderno no proviene de la reivindicación de lo poscolonial, sino, sencillamente, del hecho de que la plena modernización capitalista está todavía ausente de muchísimas áreas de lo que antes fue el Tercer Mundo. En unas condiciones en las que faltan las condiciones mínimas de la modernidad –alfabetización, industria, movilidad– o están presentes sólo de modo fragmentario, ¿qué significado puede tener la posmodernidad? Hay un largo camino desde los «Zapatos de polvo de diamante» de Warhol hasta Taklamakán o Irawadi. La argumentación de Jameson no depende, sin embargo, de la pretensión obviamente absurda de que el capitalismo contemporáneo haya creado un conjunto homogéneo de circunstancias sociales alrededor del globo. El desarrollo desigual es inherente al sistema, cuya «nueva expansión abrupta» ha eclipsado «con igual disparidad» las formas más antiguas de desigualdad y ha multiplicado otras nuevas que «todavía entendemos menos bien»[48]. La verdadera cuestión es si esta disparidad es demasiado grande para sostener una lógica cultural común.

La posmodernidad surgió como dominante cultural en unas sociedades capitalistas de una riqueza sin precedentes y con unos niveles medios de consumo muy elevados. Jameson la relacionó directamente con estos factores en su primera exploración, y desde entonces ha venido insistiendo en sus orígenes específicamente norteamericanos. ¿No sería razonable suponer, por tanto, que ahí donde los niveles de consumo son mucho más bajos y el estadio del desarrollo industrial está mucho menos avanzado, debería prevalecer probablemente una configuración más próxima a la modernidad, tal como antaño floreció en Occidente? Es una hipótesis por la que yo, por lo menos, me sentía

---

[48] F. Jameson, *Late Marxism,* cit., p. 249.

atraído[49]. ¿No sería lógico encontrar en tales condiciones un pronunciado dualismo entre formas altas y bajas, comparable a la divisoria europea entre cultura de vanguardia y cultura de masas, quizá separadas por una brecha aún más ancha? El cine de la India parece ofrecer un ejemplo pertinente: el contraste entre las películas de Satyajit Ray y la avalancha de producciones costumbristas de canto y danza de los estudios de Bollywood parece tan absoluto como cualquiera que se halle en el mundo desarrollado. Pero se trata, desde luego, de un ejemplo de mercado nacional muy protegido de los años sesenta. Hoy en día, los sistemas de comunicación globales aseguran un grado incomparablemente mayor de penetración cultural del Primer Mundo en los que fueron el Segundo y el Tercero. En estas condiciones, la influencia de las formas posmodernas se hace ineludible: en la arquitectura de ciudades como Shanghái o Kuala Lumpur, en las exposiciones de arte de Caracas o Pekín y en novelas y películas desde Moscú hasta Buenos Aires.

La influencia, sin embargo, no es necesariamente dominación. La presencia de importantes grupos de artistas o conjuntos de edificios cuyas referencias son claramente posmodernas no asegura ninguna hegemonía local. En los términos que usa el propio Jameson, siguiendo a Raymond Williams, puede ser que lo posmoderno sea sólo «incipiente» y que lo moderno sea algo más que «residual». Esta es, por cierto, la opinión de un crítico tan juicioso como Jonathan Arac, quien ha seguido esas cuestiones en el país en donde quizá se estén discutiendo hoy más acaloradamente que en ningún otro, la República Popular de China[50]. Con casi mil millones de habitantes, la conclusión no es fácil de impugnar. Jameson podría contestar que la hegemonía global de lo posmoderno es precisamente eso: un claro predominio a nivel mundial que no excluye en algunos casos un papel subordinado a nivel nacional. Sea como sea, hay otra consideración que debe tenerse en cuenta. La cultura posmoderna no es solamente un conjunto de formas estéticas sino también un paquete tecnológico. La televisión, que ha sido tan decisiva en el paso a una nueva época, no tiene ningún pasado moderno; en el periodo posmoderno se ha convertido en el medio más poderoso de todos. Pero este poder es mucho mayor en el antiguo Tercer Mundo que en el Primero, en la medida en que su impacto es superior al de todos los demás medios juntos.

---

[49] P. Anderson, «Modernity and Revolution», *A Zone of Engagement,* cit., pp. 40, 54.

[50] J. Arac, «Postmodernism and Postmodernity in China: an Agenda for Inquiry», *New Literary History,* invierno de 1977, p. 144.

Esa paradoja debe hacernos vacilar a la hora de desechar demasiado precipitadamente la idea de que también los condenados de la Tierra han entrado en el reino del espectáculo; y probablemente no será la única. Pues el próximo paso será el impacto de las nuevas tecnologías de la simulación (o prestidigitación), cuya llegada es aún reciente incluso en las culturas ricas. Tenemos ahora un sorprendentemente impresionante diorama de esas tecnologías en el notable libro de Julian Stallabrass *Gargantua*. Aquí se ha cumplido inesperadamente el llamamiento de Jameson a una continuación de la «industria cultural» de Horkheimer y Adorno que se ocupara de las formas más novedosas de manipulación. Desde aquel famoso análisis ninguna otra obra se ha ajustado tanto a su ambición ni ha representado una continuación tan adecuada; aunque aquí el contrapeso de la influencia de Benjamin aleja el proyecto adorniano de lo declaradamente sistemático y lo acerca a un plano fenoménico más *pointilliste*. Stallabrass estudia la fotografía digital, los intercambios del ciberespacio y los juegos de ordenador, así como el paisaje más familiar de automóviles, centros comerciales, grafitis, basura y televisión, como prefiguraciones de una futura cultura de masas que amenaza con superar al espectáculo mismo, tal como lo conocemos hasta ahora, borrando los límites entre lo percibido y lo decretado. Con este desarrollo, las nuevas técnicas invocan la posibilidad de un universo de la simulación cerrado en sí mismo, capaz de encubrir y, por ende, aislar el orden del capital de manera más completa que nunca. La precisión del detalle y un tono de tranquila gravedad caracterizan esa argumentación intempestiva.

Pero en un aspecto significativo su lógica contradice su marco. Stallabrass muestra poco interés por los discursos sobre lo posmoderno y sostiene que sigue habiendo una separación radical entre las zonas ricas y pobres del mundo; una de las funciones cruciales de la cultura de masas es, según advierte, enmascarar esa separación[51]. Pero una deducción más plausible apunta en la dirección opuesta. Tanto por su fecha como por sus efectos, las tecnologías que estudia son eminentemente posmodernas, si es que el término tiene algún significado; y seguramente no permanecerán confinadas al Primer Mundo, como Stallabrass a veces parece creer. Los juegos de ordenador tienen ya un próspero mercado en el Tercer Mundo. Como sucedió con la televisión, la llegada de nuevas formas de conexión y de simulación tenderá a unificar más que a dividir los centros urbanos del próximo siglo, incluso por encima de enormes diferen-

---

[51] J. Stallabrass, *Gargantua – Manufactured Mass Culture,* Londres, 1997, pp. 6-7, 10-11, 75-77, 214, 230-231.

cias del nivel medio de ingresos. Mientras prevalezca el sistema del capital, cada nuevo avance de la industria de las imágenes incrementa el radio de lo posmoderno. En este sentido, cabe sostener que su dominación global está virtualmente predeterminada.

La demostración de Jameson procede en otro nivel; para él, la prueba de la verdad está, como siempre, en las prácticas culturales mismas. El surgimiento de una posmodernidad que ya no es occidental se puede juzgar por las obras ejemplares de la periferia. El estilo moderno de *Los monederos falsos* de Gide y su denuedo moral sirven de punto de referencia para su sorprendente transformación contemporánea en *Terrorizer,* de Edward Yang, y su relación con las películas de la «nueva ola» de Taiwán que forman, según Jameson, «un ciclo coherente más satisfactorio para el espectador que ningún cine nacional que yo conozca (excepto quizá las producciones francesas de los años veinte y treinta)». De manera análoga, el concepto brechtiano de *Umfunktionierung* sufre él mismo un imprevisible cambio de función en la «noble hilaridad» de *Perfumed Nightmare,* de Kidlat Tahimik, donde las oposiciones estandarizadas del nacionalismo cultural –el Tercer Mundo y el Primero, lo viejo y lo nuevo– se someten a una deformación violenta que las convierte en destartaladas propuestas tan ingeniosamente serviciales como el propio *jeepney* filipino[52].

Sería difícil imaginar simpatías menos eurocéntricas que estas, o más congruentes con las preocupaciones de Wollen. En efecto, los pintores de Zaire y los músicos nigerianos con los que concluye *Raiding the Icebox*, inventores creativos de un «arte para-turístico» inseparable de los efectos del viaje posmoderno, enseñan la misma lección: que «la elección entre un nacionalismo auténtico y una homogeneidad modernizadora irá quedando cada vez más obsoleta»[53]. El énfasis final es en ambos críticos el mismo: síntomas de esterilidad y provincianismo en la metrópoli, indicios de renovación imaginativa en la periferia. Acaso lo posmoderno signifique también eso.

> Como en el capitalismo tardío y su sistema mundial incluso el centro está marginado –escribe Jameson–, las expresiones de los desniveles marginales y del desarrollo irregular, que provienen de una experiencia del capitalismo aún reciente, son a menudo más intensas y poderosas… y, sobre todo, más profunda-

---

[52] F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic,* cit., pp. 120, 211.

[53] P. Wollen, *Raiding the Icebox,* cit., pp. 197, 202-204.

mente sintomáticas y significativas que todo lo que el debilitado centro está todavía en condiciones de decir[54].

La política

Desarrollo irregular, significado sintomático: estos términos técnicos nos llevan a un problema final de la obra de Jameson. Su primera obra mayor, *Marxism and Form*, está encabezada por un epígrafe de Mallarmé: «*Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin,* à *savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique*»[55]. Repitiendo esta frase en *Postmodernism,* como emblema de su empresa, Jameson la glosa como la «percepción compartida por ambas disciplinas del inmenso movimiento dual de un plano de la forma y un plano de la sustancia»[56]: el acuerdo secreto entre Hjelmslev y Marx. Hemos indicado ya en qué sentido se puede ver la obra de Jameson como culminación de la tradición marxista occidental. Esa tradición jugaba siempre el palo estético de la baraja, y Jameson supo hacer con ello un juego extraordinario. Pero por debajo de las investigaciones estéticas de los pensadores de esa corriente había siempre un conjunto de categorías económicas derivadas de *El Capital* que informaba su enfoque y su orientación. La obra de Lukács o de Adorno es impensable sin esta referencia constante e inmanente. Al mismo tiempo, la tradición no realizó ningún progreso significativo en el terreno de la economía política tal como la entendían Marx, Luxemburg o Hilferding. En este aspecto se apoyaba en un legado intelectual que no amplió, haciendo caso omiso, por lo general, de la tradición clásica alternativa que estaba tratando de prolongar el análisis económico marxista hasta la era de

---

[54] F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic,* cit., p. 155. Los comentarios de Jameson sobre la vaciedad de las formas altamente metropolitanas de Norteamérica y del Primer Mundo en general han sido consistentemente cáusticas, en ocasiones cabría decir incluso que más de lo debido. Véase, por ejemplo, la entrevista en *Left Curve,* n.º 12, 1988; «Americans Abroad: Exogamy and Letters in Late Capitalism», en Steven Bell *et al.* (eds.), *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative,* Notre Dame, 1991; y la introducción a *South Atlantic Quarterly,* número especial sobre la posmodernidad en América Latina, verano de 1993.

[55] S. Mallarmé, «Magie», *Œuvres,* París, 1945, p. 399. Jameson traduce: «Sólo dos vías están abiertas a la investigación mental: la estética y también la economía política» (*Postmodernism…,* cit., p. 427), omitiendo las palabras cruciales «donde se divide nuestra necesidad».

[56] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. 265.

la Gran Depresión. Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, esta línea había decaído también.

Así que veinte años después, en el apogeo del *boom* de la posguerra, cuando Jameson comenzaba a escribir, el divorcio entre las dimensiones estética y económica de la cultura de la izquierda era más profundo que nunca. Su propia obra reanudó la gran tradición estética; pero cuando a principios de los años setenta resurge la tradición económica, mientras el capitalismo mundial inicia un deslizamiento hacia una larga ola recesiva, la respuesta de Jameson impresiona por su carácter activo y creativo. Hemos advertido ya el papel decisivo que jugó *El capitalismo tardío* de Ernest Mandel al estimular su giro hacia una teoría de la posmodernidad. La influencia no fue incidental. En *The Cultural Turn*, Jameson ha desarrollado notablemente su análisis de lo posmoderno mediante una apropiación original de *El largo siglo XX* de Giovanni Arrighi, cuya síntesis de Marx y Braudel ofrece la interpretación más ambiciosa de la historia general del capitalismo que se ha intentado hasta la fecha. Aquí la dinámica del capital financiero en el «plano de la sustancia» desencadena un movimiento de fragmentación en el «plano de la forma» que se puede seguir desde el tráiler cinematográfico hasta los posmodernos *collages* de trivialidades. El referente económico no funciona, en cada caso, como un apoyo externo, sino como un elemento interno de la propia construcción estética. El texto final del mismo volumen, «The Brick and the Balloon», sugiere de qué manera el libro de David Harvey *The Limits to Capital* podría desempeñar un papel semejante[57].

Así, los dos caminos de Mallarmé se vuelven a juntar. Pero si el objetivo es una continuación del proyecto de Marx en un mundo posmoderno, ¿son lo estético y lo económico las únicas líneas de marcha? ¿Dónde queda lo político? En la cita en cuestión no se le pierde el rastro; pues Mallarmé, después de todo, no habla de economía, sino de economía política. Este término canónico es, sin embargo, menos inequívoco de lo que parece. En tanto que designaba originalmente los sistemas clásicos de Smith, Ricardo y Malthus, fue precisamente el objeto de la crítica de Marx; pero cuando la revolución marginalista estableció como ortodoxia las teorías neoclásicas de Walras, Jevons y Menger, el propio Marx fue asimilado a los mismos predecesores con los que había roto, como otros tantos fósiles de la prehistoria de la disciplina; la crítica de la economía política ya no era más que su último capítulo dogmático. Los marxistas posteriores reaccionaron a menudo reivindicando la tradición como efectivamente

---

[57] F. Jameson, *The Cultural Turn,* cit., pp. 136-144 y ss., 184-185 y ss.

suya, en oposición al formalismo de la economía «pura» codificado por los herederos de los pensadores neoclásicos. Pero, en cuanto tal, seguía siendo una categoría residual, «política» sólo en tanto que iba más allá de los cálculos de mercado, en dirección a una referencia social que por lo demás se dejaba indeterminada. Este sentido débil del término nunca fue suficiente para definir el legado particular de Marx.

Pero lo político, al que el lema poético no concede ningún espacio independiente, figura de modo destacado en otro lugar: en el título de la obra teórica más sistemática que Jameson dedicó al campo de la literatura misma. *The Political Unconscious* empieza con estas palabras:

> En este libro se defiende la prioridad de la interpretación política de los textos literarios. La perspectiva política no se concibe aquí como un método suplementario ni como una herramienta auxiliar optativa junto a otros métodos de interpretación que están en boga hoy en día –el psicoanalítico o la crítica de los mitos, el estilístico, el ético, el estructural–, sino como horizonte absoluto de toda lectura y de toda interpretación.

Jameson observa que tal posición parecerá extrema, pero su sentido se explícita pocas páginas después, cuando declara: «No hay nada que no sea social e histórico; en efecto, todo es "en última instancia" político»[58]. Este es el sentido general del término que da fuerza al título del libro. Pero dentro de la estrategia interpretativa hacia la que avanza hay otro espacio menor de lo político entendido en un sentido más restringido. De este modo, Jameson arguye que hay

> tres marcos concéntricos que delimitan el sentido del fundamento social de un texto, a través de estas nociones: primero, de historia política, en el sentido estricto de acontecimientos concretos y sucesos dispuestos en el tiempo a modo de crónica; luego, de sociedad, en el sentido ya menos diacrónico y temporal de una tensión y lucha constitutivas entre las clases; y finalmente, de historia, concebida ya en el sentido más vasto de la serie de los modos de producción y de la sucesión y del destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la vida prehistórica hasta el futuro más lejano que la historia nos tenga reservado[59].

---

[58] F. Jameson, *The Political Unconscious,* cit., pp. 17, 20.

[59] *Ibid.,* p. 75.

Hay aquí una clara jerarquía que va de lo fundamental a lo superficial: lo económico → lo social → lo político. En lo último, «la historia se reduce» –el verbo indica lo que probablemente seguirá– a «la agitación diacrónica del año-tras-año, los anales a modo de crónica del auge y la caída de los regímenes políticos y de las modas sociales, y la apasionada inmediatez de las luchas entre individuos históricos»[60]. Eso recuerda, más que nada, la descripción que ofrece Braudel, en su célebre fila de los tiempos históricos, de *l'histoire événementielle,* aquella espuma evanescente de episodios e incidentes que comparaba al oleaje de las olas de África que desde tiempos inmemoriales se rompe en las playas de Bahía bajo la tenue luz de las estrellas. Las semejanzas formales entre los dos esquemas tripartitos son bastante evidentes, salvo el énfasis más geográfico que económico de *l'histoire immobile.* Lo que parecen compartir es una reserva hacia lo político concebido en un sentido fuerte, es decir, como un dominio de acción independiente y fértil en consecuencias que le son propias.

En el caso de Braudel, tal reticencia es coherente con toda la estructura y el programa de su obra. En el caso de un marxista se podría dudar de que pueda ser así. Jameson, sin embargo, ha propuesto algunas razones por las que podría serlo. En el más calculadamente desconcertante de sus textos, sugiere que hay un parentesco natural entre el socialismo y una de las versiones más extremas del neoliberalismo, el modelo universal de la conducta humana como maximización de la utilidad propuesto por el economista de Chicago Gary Becker, en tanto que ambos eliminan la necesidad de todo pensamiento político. «Si tradicionalmente se lamenta que el marxismo carezca de toda reflexión política autónoma –escribe–, eso debería parecemos una ventaja más que un defecto»; pues el marxismo no es una filosofía política, y si «hay ciertamente una práctica marxista de la política, el pensamiento político marxista, cuando no es práctico en este sentido, tiene que ver exclusivamente con la organización económica de la sociedad y con cómo la gente coopera para organizar la producción». La creencia neoliberal de que en el capitalismo sólo importa el mercado resulta ser así prima hermana de la convicción marxista de que lo que cuenta para el socialismo es la planificación: ni una ni otra tienen tiempo para disquisiciones políticas por derecho propio. «Tenemos muchas cosas en común con los neoliberales; de hecho casi todo… ¡menos lo esencial!»[61].

---

[60] *Ibid.,* pp. 76-77.

[61] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. 265.

Tras la desenfadada provocación de esas líneas hay una convicción de principio: no es casual que justamente aquí reaparezca la fórmula de Mallarmé[62]. Pero también corresponden a una apreciación de las prioridades inme-

---

[62] La meditación más extensa de Jameson sobre la sentencia de Mallarmé y sus consecuencias para las concepciones de la política se encuentra en la entrevista que concedió, tras haber impartido un curso en Egipto, a la revista *Alif* de El Cairo, n.º 10, 1990, pp. 124-129 («On Contemporary Marxist Theory»).

Hay que decir que a Mallarmé no se le puede reducir a la dicotomía de *Magie*. Durante la crisis de Mac-Mahon de 1876-1877, cuando la constitución de la Tercera República estaba en peligro, público en *La République des Lettres,* bajo el rótulo, efectivamente, de La Politique, un artículo en el cual declaraba que estaba en juego «nada menos que la soberanía del pueblo». Sobre el texto, véase P. S. Hambly, «Un article oublié de Stéphane Mallarmé», *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* enero-febrero de 1989, pp. 82-84. Fue en aquel contexto cargado de acontecimientos donde efectuó la célebre y resonante declaración: «La participación en la vida política de Francia de un pueblo al que hasta la fecha se le ha hecho caso omiso es un hecho social que honrará todo el final del siglo XIX. Algo paralelo se encuentra en los asuntos del arte, donde el camino está siendo preparado por una evolución que el público apodó con rara presciencia, desde su primera aparición, intransigente, lo que en lenguaje político quiere decir radical y democrático» (en «Los impresionistas y Édouard Manet», septiembre de 1876). Dos décadas después, la crisis de Panamá de 1893 fue el escenario en el cual Mallarmé volvió al comentario político con el texto que luego sería *Or,* el primero de los «Grands faits divers» reunidos en *Divagations,* de los que *Magie,* escrito aquel mismo año, fue el segundo en orden cronológico. Ambos textos respiran una aversión indomable al fetichismo de las finanzas y la alquimia de la especulación. *Fumée le milliard, hors le temps d'y faire main basse: ou, le manque d'éblouissement voire d'interêt accuse qu'élire un dieu n'est pas pour le confiner à l'ombre des coffres de fer et des poches – la pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale: mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie!* Véase S. Mallarmé, *Œuvres,* cit., pp. 398, 400 [Humo son mil millones, fuera del tiempo de echarles mano: o sea que la falta de deslumbramiento y aun de interés delata que no se elige a un dios para confinarlo a la sombra de los cofres de hierro y de los bolsillos – Nula la piedra que sueña con el oro, llamada filosofal: pero ella anuncia, en las finanzas, el crédito futuro que precede al capital o lo reduce a la humildad de la moneda.] Se trata, en efecto, de unos pensamientos pertinentes, que casi podrían encabezar el penúltimo ensayo de *The Cultural Turn* de Jameson.

Cuando Mallarmé escribió durante el año 1895 para *La Revue Blanche* la serie de artículos «Variations sur un sujet», se había condenado a Dreyfus y se estaban acumulando los nubarrones políticos del escándalo. Por entonces la desilusión de Mallarmé ante los regímenes parlamentarios oportunistas de su tiempo era completa. *Jaunes effondrements de banques aux squames de pus et le candide camelot apportant à la rue une réforme qui lui éclate en la main, ce répertoire – à défaut, le piétinement de Chambres où le vent-coulis se distrait à des crises ministérielles – compose, hors de leur drame propre à quoi les humains sont aveugles, le spectacle quotidien.* Véase S. Mallarmé, *Œuvres,* cit., p. 414. [Amarillos hundimientos de bancos de costras de pus y el cándido buhonero llevando a la calle una reforma que le estalla en la mano,

diatas. Volviendo a su esquema tripartito al final de *The Geopolitical Aesthetic,* Jameson comenta que lo instructivo de la película de Tahimik es «de qué manera la dimensión económica ha llegado aquí a prevalecer sobre la política, que no se deja de lado ni se reprime, sino que queda relegada por el momento a una posición y un papel subordinados». Pues eso es una enseñanza general de los tiempos. En la actual coyuntura de la posmodernidad, «nuestra tarea más urgente será denunciar incansablemente las formas económicas que por ahora han logrado reinar como instancia suprema e incontestada… Una reificación y transformación de todas las cosas en mercancías que se han universalizado en tal grado que casi parecen entidades naturales y orgánicas»[63]. Incluso la política de la liberación nacional sólo se puede inscribir en esta batalla más amplia.

El programa teórico de Jameson –lo que podríamos llamar, en honor a su epígrafe, un simbolismo materialista– ha sido, por tanto, de una consistencia formidable. Su coherencia se puede verificar *a contrario* por la sola ausencia sig-

---

este repertorio –en su defecto, el atasco de las Cámaras donde los soplos de viento se distraen con crisis ministeriales– compone, fuera de su propio drama al que los seres humanos son ciegos, el espectáculo cotidiano.] El texto al que pertenece este pasaje, *La Cour* («pour s'aliéner les partis»), es la más reveladora entre las intervenciones de Mallarmé de aquel año, ejemplo notable de la fusión de motivos «aristocráticos» y «proletarios» en la cultura de vanguardias de la época. Para apreciar el significado de los artículos que Mallarmé publicó en *La Revue Blanche* es preciso recordar su contexto, pues aparecieron en los mismos números de la revista que contenían, además de dibujos de Toulouse, Vallotton y Bonnard, artículos laudatorios sobre Bakunin, Herzen, Proudhon y Marx, como la reseña sumamente elogiosa de la publicación del tercer volumen de *El Capital,* escrita por Charles Andler, sin mencionar la publicación, en una serie de once partes, de las memorias del general Rossignol, *enragé* y hébertista que participó como comandante en la represión de la Vendée y a quien Vuillard honró con su retrato heroico: véase *La Revue Blanche,* 1895, VIII, pp. 175-178, 289-299, 391-395, 450-454; IX, pp. 51-63, etc.; la primera nota sobre Dreyfus, en la que se ataca a sus «hábiles torturadores de la Isla del Diablo», en VIII, p. 408.

Todavía está por escribir un estudio pormenorizado de la evolución política de Mallarmé. La tardía publicación de una parte sustancial de la obra que Sartre proyectaba escribir sobre el poeta, fechada en 1952, da una impresión de lo que nos hemos perdido: véase «L'Engagement de Mallarmé», *Obliques,* n.os 18-19, 1979, ahora accesible como *Mallarmé – La lucidité et sa face d'ombre,* París, 1986. La desaparición del manuscrito íntegro debe considerarse una pérdida de la mayor gravedad. El fragmento que se ha conservado evidencia que este habría sido con toda probabilidad el verdadero chef d'oeuvre biográfico de Sartre, más rico en detalles y de enfoque más preciso que su libro posterior sobre Flaubert.

[63] F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic,* cit., p. 212.

nificativa que muestra su apropiación del repertorio marxista occidental. Pues esa tradición no careció de un momento sumamente político. Antonio Gramsci es el único de los grandes nombres que falta sustancialmente en la nómina de *Marxism and Form*. En parte, eso se debe sin duda a la posición lateral que ocupa Italia dentro del imponente usufructo que hace Jameson de los recursos del conjunto de la cultura europea, donde los países de referencia son Francia, Alemania e Inglaterra. Pero sucede también que la obra de Gramsci, producto de un dirigente comunista encarcelado que reflexiona sobre la derrota de una revolución y los caminos que puedan conducir a la victoria de otra, no se ajusta a la bifurcación de lo estético y lo económico. Es una obra eminentemente política, como teoría del Estado y de la sociedad civil y como estrategia para su transformación cualitativa. Este *corpus* de pensamiento es pasado por alto en la extraordinaria reasunción del marxismo occidental que efectúa Jameson.

¿Quién puede decir que le fallara la intuición? Hoy la grandeza del sardo se halla embarrancada en el mismo atolladero en que se encuentra, de modo patente para todos, la tradición intelectual que representaba. La corriente de la historia ha pasado a otra parte. Si la herencia de Fráncfort, París o Budapest sigue siendo más accesible, es también porque fue menos política, es decir, menos sujeta a «las contingencias y los reveses» peculiares de *l'histoire événementielle* tal como la ha visto Jameson[64]. Tal como están las cosas, la limitación purificadora del marxismo occidental a lo estético y lo económico resulta justificada. La teoría de la posmodernidad como lógica cultural del capitalismo tardío es su deslumbrador resultado. Al mismo tiempo, sin embargo, precisamente aquí la forclusión de lo político plantea una paradoja. Jameson construye lo posmoderno como aquel estadio del desarrollo capitalista en que la cultura se hace efectivamente coextensiva a la economía. ¿Cuál es entonces la posición adecuada del crítico dentro de esta cultura? La respuesta de Jameson descansa sobre una triple distinción. Hay un gusto o una opinión que es un conjunto de preferencias subjetivas –de escaso interés en sí mismas– por determinadas obras de arte. Luego viene el análisis o estudio objetivo de «las condiciones históricas de posibilidad de unas formas específicas». Finalmente está la evaluación, que no implica ningún juicio estético en el sentido tradicional, sino que más bien trata de «interrogar la calidad de la vida social a través del texto o de la obra de arte individual, o de aventurar una apreciación de los efectos políticos de las corrientes y los movimientos culturales con menos utilitarismo

[64] *Ibid.*

y más simpatía hacia la dinámica de la vida cotidiana que los imprimátur y los índices de las tradiciones anteriores»[65].

En cuanto consumidor de cultura contemporánea, Jameson confiesa ciertamente algunos entusiasmos personales, pero no les atribuye especial importancia. Por otra parte, la tarea del análisis histórico y formal ocupa la mayor parte de su obra como teórico y crítico, hallando la articulación más sistemática en *The Political Unconscious.* ¿Qué sucede entonces con la evaluación? Si examinamos *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,* encontramos unos inolvidables aguafuertes de la calidad de vida que permite esta forma histórica, con «su coeficiente interno de miseria y la potencialidad determinada de transfiguración corpórea y espiritual que también ofrece o conquista»[66]. Pero intentos de calibrar los «efectos políticos de los movimientos culturales» se encuentran muchos menos. Los Nuevos Movimientos Sociales figuran, como un *topos* ahora corriente, en el estudio de Jameson sobre lo posmoderno, donde los trata con simpatía, pero también con prudente reserva hacia las exageradas pretensiones en su favor. Pero los invoca sin diferenciar ni entrar en detalles, quizá porque, como su nombre implica, no son movimientos culturales en sentido estricto. Un ejemplo más oportuno ofrece el conceptualismo antiinstitucional representado por artistas como Haacke, cuya estrategia de «subvertir la imagen mediante la imagen misma» se retrata de forma gráfica aunque breve[67]. Pero se trata de una referencia relativamente aislada, que sólo tiende a subrayar el hecho de que no hay muchas otras.

Cabría preguntar, sin embargo, si eso no es un reflejo justo de la actual poquedad de los movimientos culturales de oposición –y, de hecho, de muchos otros que no son precisamente de oposición– dentro de lo posmoderno. Cierto es que el eclipse de las vanguardias organizadas y el declive de la política de clase que constituye su trasfondo histórico más amplio quedan vigorosamente registrados por Jameson en esas mismas páginas. Pero como esos factores no son absolutos, parecen insuficientes para explicar la distancia entre la promesa y el resultado. Acaso esté haciéndose notar aquí alguna dificultad más profunda. El matrimonio de la estética y la economía celebrado por Jameson engendra una portentosa totalización de la cultura posmoderna como un todo, en el cual la operación de «trazar mapas cognitivos» actúa –y esta es una intención– como

---

[65] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., pp. 298 y ss.

[66] *Ibid.,* p. 302.

[67] *Ibid.,* p. 409.

lugarteniente de la resistencia dialéctica que se le pueda ofrecer. Pero en ese sentido su punto de apoyo sigue estando necesariamente fuera del sistema. En su interior, Jameson se ocupaba de advertir más que de juzgar. En este nivel, señaló consecuentemente los peligros de una denuncia demasiado fácil de formas o tendencias específicas, como trampa de un moralismo estéril. Lo cual, por otra parte, no implica ninguna concesión al populismo, al que Jameson nunca ha sido propenso. En este sentido, su reproche a los estudios culturales se puede tomar como lema general: «La estandarización del consumo es como una barrera del sonido que opone la euforia del populismo como un hecho de la vida y como ley física en las regiones superiores del sistema»[68].

Aun así sigue siendo cierto que *Postmodernism* no contiene ningún ataque sostenido, en el sentido convencional del término, contra ningún movimiento o conjunto específico de obras dentro de la cultura que retrata. En parte se trata, sin duda, de una cuestión de economía psíquica, pues ese tipo de cosas de todas maneras nunca ha atraído mucho las energías de Jameson; cada uno según su temperamento. Pero también está en juego una cuestión teórica, como tal vez se pueda ver en una significativa tensión, muy poco habitual en este autor, que atraviesa el tratamiento que Jameson dedica a un tema de importancia central para su pensamiento, a saber, la añoranza utópica. La oscilación que ha señalado Peter Fitting es esta[69]. Por un lado, Jameson ha venido insistiendo –y es uno de sus temas más osados y característicos– en que los impulsos utópicos están obrando de modo inherente también en los productos reificados de la cultura comercial de masas, ya que estos «no pueden ser ideológicos sin ser al mismo tiempo también implícita o explícitamente utópicos; no pueden manipular a menos que ofrezcan al público que pretenden manipular alguna pizca de contenido genuino a modo de soborno imaginario». Este soborno consistirá en alguna figuración, por muy desfigurada u oculta que esté, de un orden colectivo redimido. Jameson llama a esa función su «potencial trascendente: esa dimensión incluso del tipo más degradado de cultura de masas» que permanece «negativa y crítica frente al orden social del que emana como producto y como mercancía»[70]. Las películas que ilustran el argumento son *Tiburón* y *El padrino.*

---

[68] F. Jameson, «On Cultural Studies», *Social Text,* n.º 34, 1993, p. 51.

[69] Intervención en un simposio sobre la posmodernidad celebrado en Changsha, Hunan, en junio de 1997.

[70] F. Jameson, *Signatures of the Visible,* cit., p. 29.

Por otro lado, las representaciones de la utopía propias de la cultura elevada –desde Tomás Moro hasta Platónov y Ursula K. Le Guin– se citan invariablemente para demostrar que justamente eso es lo que no podemos imaginar. «El tema más profundo de la utopía» resulta ser «precisamente nuestra incapacidad de concebirla, de producirla como visión, nuestro fracaso al proyectar lo Otro de lo que es; fracaso que, como un fuego de artificio que se extingue en el cielo nocturno, tiene que dejarnos otra vez a solas con *esta* historia»[71]. Jameson insiste en que tal impotencia es constitutiva. Lo que la cultura de masas puede insinuar, no puede encarnarlo la ficción utópica. ¿Hay una medida común entre *Independence Day* y *Chevengur,* o se trata de una aporía? Quizá el punto más relevante esté en otra parte. No se ofrece ningún criterio político para discriminar entre las distintas figuraciones de la añoranza utópica, sea bajo el disfraz comercial o en la imaginación profética. ¿Pero cómo se pueden separar esas formas de su sustancia, que es la figura de un sueño político? ¿Se puede evitar la elección entre unas y otras? Aquí vuelve, planteado del modo más agudo, el problema más general que planteaba la posición de lo posmoderno entre la estética y la economía.

Porque lo que falta en esa bifurcación es un sentido de la cultura como un campo de batalla que divide a sus protagonistas: este es el plano de la política, entendida como un espacio por derecho propio. Para darnos cuenta de eso no hace falta ceder a las tentaciones sectarias dentro del marxismo ni a ningún concepto exagerado de vanguardia. Esa concepción se remonta a Kant, para quien la filosofía misma estaba constituida como un *Kampfplatz,* una noción que estaba en el aire de la Ilustración alemana, cuya teorización militar llegó una generación después, con Clausewitz. Fue un pensador importante de la derecha quien dio expresión consecuente con ese énfasis en el campo de la política. La definición que propone Schmitt de lo político como inseparable de la división entre el amigo y el enemigo obviamente no es exhaustiva, pero difícilmente se puede dudar de que capta una dimensión ineliminable de toda política; y este sentido de lo político es el que se aplica a la cultura de lo posmoderno. Recordar esto no es incitar a ninguna intrusión. No se trata ciertamente de identificar lo estético con lo político ni de confundirlos. Pero si cabe una mediación entre lo uno y lo otro es porque tienen algo en común. A ambos les es inherente el compromiso con el juicio crítico: la discriminación entre obras de arte y entre formas de Estado; y en ambos la

---

[71] F. Jameson, *The Ideologies of Theory,* cit., vol. 2, p. 101.

abstención de la crítica equivale a la aceptación. La posmodernidad es un campo de tensiones, como la modernidad; la división es condición ineludible del compromiso con ella.

Justamente eso se puede ver en los textos de Jameson desde *Postmodernism* en adelante, en los que la inflexión de su escritura sobre lo posmoderno se ha vuelto cada vez más acentuada, pues lo que describen es, en efecto, una involución. Jameson sugiere ahora que la posmodernidad se puede ya periodizar. Tras la primera descarga creativa de los años setenta –aquel «estruendoso desencadenamiento de energías» del que escribía originalmente con alivio–[72], siguió durante el periodo más reciente una regresión perceptible, descrita en los ensayos sobre el «Fin del arte» y las «Transformaciones de la imagen» incluidos en *The Cultural Turn*. Por un lado, la liberación posmoderna de las cadenas de lo sublime moderno (el «habitar entre monumentos muertos»), que fue originalmente una emancipación, ha tendido a degenerar en un nuevo culto de lo bello que representa una «colonización de la realidad, generalmente por formas espaciales y visuales», que es también la «transformación en mercancía, a escala mundial, de esa misma realidad intensamente colonizada»[73]. Con este esteticismo degradado, el arte parece descender una vez más a una condición culinaria. Al mismo tiempo, la liberación intelectual conquistada con el advenimiento de la *Theory,* como ruptura de las barreras entre disciplinas dosificadas y surgimiento de unos estilos de pensamiento más ambiciosos e inesperados, ha sufrido también una regresión, pues la fase más reciente ha visto una restauración de todas las anticuadas autarquías que los impulsos indiferenciadores de la posmodernidad trataban de eliminar, empezando por la ética y la estética misma.

Para Jameson, tal reincidencia no es irreversible: el espíritu posmoderno podría tomar otro sesgo. Pero si nos preguntamos a qué puede corresponder el deslizamiento cultural que critica, la respuesta es cronológicamente clara. Cuando Jameson empezó a escribir sobre la posmodernidad a principios de los años ochenta, los regímenes de Reagan y Thatcher estaban dando ya el ejemplo en Occidente, la URSS estaba viviendo la agonía del breznevismo, y en la mayor parte del Tercer Mundo la liberación nacional se había convertido en un recuerdo medio olvidado. Pero el triunfo del capitalismo a escala mundial estaba aún por venir. Incluso cuando terminó de escribir *Postmodernism,* en el

---

[72] F. Jameson, *Postmodernism…,* cit., p. 313.

[73] Véase F. Jameson, *The Cultural Turn,* cit., p. 87.

umbral de los años noventa, el Estado soviético seguía existiendo nominalmente. La extinción completa de la alternativa comunista, su virtual eliminación de la memoria histórica, seguida por el implacable avance del neoliberalismo por el Tercer Mundo, que iba borrando uno tras otro los vestigios de autonomía económica –proceso que ahora está atravesando los últimos bastiones de Asia–, forma el trasfondo del tono más intransigente que Jameson ha venido adoptando últimamente. Los temas ideológicos del fin de la historia y de la detención del tiempo ante el linde del capitalismo liberal se convierten en objeto de una ironía destotalizadora en el magnífico ensayo «Antinomies of Postmodernity» (1994), donde rehace las categorías kantianas para nuestra ilustración actual; y luego más directamente en «End of Art – End of History?» (1996), donde desvía serenamente la línea de Kojève y Fukuyama hacia un término no programado[74]. Otros textos suenan como el «estado de la deuda» con Marx. Una obra mayor sobre Brecht está por llegar[75].

Esas declaraciones son intervenciones políticas en el pleno sentido de la palabra. En el pasado, se había tachado a veces los escritos de Jameson de estar demasiado poco comprometidos con el mundo real de los conflictos materiales, las luchas de clases y las rebeliones nacionales, y se los consideraba, por tanto, «apolíticos»; lo cual ha sido siempre una mala interpretación de este pensador resueltamente comprometido. Aquí hemos notado una reserva teórica hacia lo «memorable» que pudiera conducir a una totalización histórica sin divisiones concretas en el ruedo cultural; lo cual se puede atribuir ciertamente a una negativa a otorgar autonomía a lo político. Pero eso es todo lo contrario de una renuncia a la política: más bien su absorción en la figura de la totalidad misma. Esta orientación ha cambiado hacia una mayor jerarquización de prioridades. Pero consideraciones como estas se refieren a lo inmanente, a los problemas de la teoría cultural en cuanto tal. En la relación más amplia que el conjunto de sus escritos mantiene con el mundo exterior, la voz de Jameson no ha tenido igual en la claridad y elocuencia de su resistencia al rumbo de los tiempos. Mientras la izquierda era más numerosa y atrevida, su obra teórica se mantenía a cierta distancia de los acontecimientos inmediatos. A medida que la

---

[74] *Ibid.,* pp. 50-72 y 73-92.

[75] Véase «Marx's Purloined Letter», *New Left Review,* n.º 209, enero-febrero de 1995 [ed. cast.: «La carta robada de Marx», en Michael Sprinker (ed.), *Demarcaciones espectrales. En torno a «Espectros de Marx», de Jacques Derrida,* Madrid, Akal, 2002, pp. 33-80], y *Brecht and Method,* Londres-Nueva York, 1998.

izquierda se veía cada vez más aislada y cercada, perdiendo la capacidad de imaginar cualquier alternativa al orden social existente, Jameson ha venido hablando cada vez más directamente al carácter político de la época, rompiendo el hechizo del sistema:

> con qué violencia se compra la benevolencia
> qué coste en gestos trae la justicia
> qué agravios entrañan los derechos civiles
> qué acecha
> este silencio

Índice

Prefacio 5

I. Preliminares 7

II. Cristalización 21

III. Captura 53

IV. Efectos posteriores 83

Mordaz y panorámica, *Los orígenes de la posmodernidad* traza la génesis, consolidación y resultados de la idea «posmoderna». Un apasionante recorrido intelectual que arranca en el ámbito hispánico de los años treinta y continúa con los cambios de significado y de uso del concepto a finales de la década de 1970, cuando Jean-François Lyotard y Jürgen Habermas reacuñan y popularizan la idea de posmodernismo. Capítulo especial merece el análisis de Fredric Jameson, cuyo trabajo representa hoy la más destacada teoría general de la posmodernidad.

A partir de la reconstrucción del trasfondo político e intelectual de la interpretación que Jameson realiza del presente, *Los orígenes de la posmodernidad* analiza sus repercusiones en los debates políticos e intelectuales de los años noventa. A continuación, Anderson va un paso más allá de su estudio consagrado a la modernidad colocando la posmodernidad en el campo de fuerzas de una burguesía desclasada, del crecimiento de las tecnologías de la comunicación y de la histórica derrota global de la izquierda, simbolizada por el final de la guerra fría.

Obra rigurosa que defiende consistentemente una interpretación de la posmodernidad como la lógica cultural de un capitalismo multinacional «cuya autocomplacencia no conoce precedentes», Anderson concluye con un conjunto de reflexiones históricas acerca del desvanecimiento de la modernidad, los cambios en el sistema de las artes, el auge de lo espectacular, los debates sobre el «fin del arte» y sobre el destino de la política en el mundo posmoderno.

Perry Anderson, ensayista e historiador, es profesor emérito de Historia en la Universidad de California (UCLA). Editor y piedra angular durante muchos años de la revista *New Left Review,* es autor de un volumen ingente de estudios y trabajos de referencia internacional entre los que cabe destacar: *Transiciones de la Antigüedad al feudalismo; El Estado absolutista; Consideraciones sobre el marxismo occidental; Teoría, política e historia. Un debate con E. P. Thompson; Tras las huellas del materialismo histórico; Spectrum. De la derecha a la izquierda en el mundo de las ideas; El Nuevo Viejo Mundo* e *Imperium et Consilium. La política exterior norteamericana y sus teóricos.*

ISBN 978-84-460-4282-2
9 788446 042822
www.akal.com
Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.